هـذا العـدد

يبدأ هذا العدد بما اعتدنا أن نبدأ به ، وهو لمحات من تيارات الفكر الفلسفى ، وها هنا يجد القارئ ثلاث مقالات أولاها تتحدث عما يسمونه بالمعارك الفكرية فى حياتنا الفلسفية حديثاً يبين أن الأمر بين أصحاب الآراء المختلفة لا يبلغ أن يكون عراكاً بقدر ما هو تكامل لوجهات النظر ، ذلك لأن البحث الفلسفى قد يقع فى أحد شطرين . . فهو إما أن يجئ أقرب إلى التعبير الأدبى مكتسباً من النظرة الفلسفية عمقها ،وعندئذ يكون ماساً بالحياة اليومية ومشكلاتها ومعالجاً للنفس الإنسانية وخفاياها،ومثل هذا البحث كثيراً ما يطلق عليه اسم الحكمة بدل كلمة الفلسفة ، وإما أن يجئ البحث الفلسفى تحليلا نظرياً للمفاهيم العقلية المجردة التى ترتد إليها ظواهر الفكر ارتداداً يجمع تلك الظواهر فى فكرة عامة واحدة أو فى قليل من الأفكار العامة ، وعندئذ لا يكون البحث الفلسفى قريب الصلة بالحياة اليومية ومشكلاتها ، فإذا كان ثمة رجلان أحدهما يمس الحياة مس الحكماء والآخر يحلل الأفكار المجردة تحليلا يختصرها فى مبدأ واحد ،فلا يكون هذان الرجلان فى صراع بقدر ما يكونان متكاملين يتمم أحدهما الشوط الآخر . وبعد ذلك ينتقل القارئ إلى المقال الثانى وعنوانه « عبادة الفن عند أندريه مالرو » وفيه يصور لنا الكاتب وقفة مالرو من الإنسان والحضارة ومن الكون بصفة عامة ،وهى وقفة تتميز فيما تتميز به بإعلائها للدور الذى يلعبه الفن فى خلق الحضارة البشرية. حتى ليذهب مالرو إلى اعتباره للفنان على أنه فوق مستوى عامة الناس ، كأنما هو فى منزلة وسطى بين الآلهة والبشر . إن مالرو ليلتمس وحدة الروح الإنسانية والحرية الإنسانية والإخاء الإنسانى،يلتمس ذلك كله فى ثمرات الفن التى يجمعها من أطراف الدنيا جميعاً ويضعها على صفحات كتبه لتكون متحفاً واحداً يصيح بمن يطالعه قائلا هذا هو الإنسان فى تاريخه،لا فرق هناك بين أسود وأبيض ولا بين عقيدة وعقيدة اللهم إلا عقيدة واحدة يؤمن صاحبها بمكانة الفن . ثم تجيء بعد ذلك المقالة الثالثة التى تعود بنا إلى مشكلة كنا طرحناها فى عدد سابق عن اليمين واليسار فى شتى مناحى الفكر والأدب والفن ، إلا أن صاحب هذا البحث يتناول الموضوع من زاوية جديدة فيها كثير من التحليل والتوضيح وتوسيع الأفق فى تناول هذه الفكرة ومحاولة فهمها فهماً دقيقاً ، ولعل أهم ما يتميز به هذا البحث هو أنه يلفت أنظارنا إلى أن التفرقة بين اليمين واليسار إنما هى تفرقة لا تقف عند حدود الألفاظ والمقابلة بينها،وإنما تضرب بجذورها إلى الحقيقة الموضوعية الخارجية ذاتها بحيث تجئ معبرة عن فلسفة معينة وعن نظرة محددة للوجود والحياة .

وإذا ما فرغ القارئ من التيارات الفلسفية وجد باباً خصصناه للفكر الاشتراكى، وها هنا يجد مقالة واحدة عما تتضمنه الاشتراكية العربية من مبادئ وأفكار مضمرة تخرج إلى النور بالبحث والتحليل . وإن كاتب هذا المقال ليذهب إلى أن الاشتراكية العربية ليست مجرد تطبيق عربى للاشتراكية العالمية ، وإنما هى نظرية قائمة برأسها وحسبنا فى تمييزها أن نقول إنها لا تقتصر على وسائل الإنتاج وتأميمها،وإنما هى تضيف إلى ذلك جهوداً أخرى لم تكن الاشتراكية العالمية قد تعرضت لها لأنها لم تجد ضرورة لذلك، وأعنى بهذه الجهود المضافة بالنسبة للاشتراكية العربية جهادنا فى مكافحة الاستعمار والتجزئة والتخلف ومحاولاتنا المستمرة نحو أن نظفر بالحرية والوحدة والرخاء .

ثم يجيء بعد ذلك باب « الأدب ونقده » وفيه ثلاث مقالات الأولى عن جوتفريد بن الشاعر الألمانى الذى ينسبونه إلى المدرسة التعبيرية فى الأدب، وهى مدرسة يقول النقاد عنها إنها تتميز بشىء من التشاؤم الفلسفى الذى يرى فى إنسان العصر الحديث حياة مضطربة مبهمة الحدود ، وأن العبارة الأدبية كما يراها جوتفريد بن لتنبع مباشرة من الخبرة الحية لا تلتمس فيها حدود العقل ولا تحديد العلاقات . وأما المقالة الثانية فهى عن فرجينيا وولف التى عرفت فى الأدب الحديث بكونها واحدة من جماعة الكتاب الذين يصورون فى أدبهم مجرى الشعور الداخلى بكل ما فيه من تفكك أو ترابط، فهى تعتقد مع أفراد تلك الجماعة أن الحقيقة ليست هى ما يظهر أمامنا، وإنما تكمن الحقيقة فى الحياة الزاخرة التى يضطرب بها الذهن والشعور والذاكرة اضطراباً فيه كثير من الاختلاط الشديد الذى تتداخل فيه الانطباعات والتصورات بعضها فى بعض ، بحيث تكون كل ظاهرة سلوكية بشرية بمثابة ستار ظاهر يخفى وراءه خضماً هائلا من عناصر الحياة الداخلية . وأما المقالة الثالثة فى هذا الباب فهى عن كفافيس الشاعر السكندرى الذى يؤمن بحق أن الخلق الشعرى لا يكون فى تذويق اللفظ وفى تنميق العبارة بالبدائع والمحسنات، إنما يكون فى صدق الإحساس الذى ينقل إلينا حقيقة النفس الإنسانية فى جوهرها العميق ، كان كفافيس واقعياً فى أدبه يلتزم حدود الواقع كما وقع فى الطبيعة أو فى مجرى التاريخ .

وبعد الأدب ونقده تطالعنا دنيا الفنون فى هذا العدد لنجد مقالا عن شاجال الفنان الذى عرف فنه بالحرية شكلا ولونا ومضموناً ، وبالبساطة التى تحببه إلى عامة الناس، إذ كان من رأيه فى الفن العظيم أنه هو الذى يستهوى عامة الشعب استهواء مباشراً .

ثم يجيء تيار الفكر العربى وهو يحمل للقارئ كلمة تقدير ووفاء يقدمها كاتب المقال إلى فقيد الأدب الأستاذ أمين الخولى، على أنها كلمة تضيف إلى ما فيها من خلق الوفاء فكرة تحليلية يميز بها الكاتب بين نوعين من الرجال . . أحدهما قابل والآخر فاعل . . أحدهما يتلقى من الطبيعة ومن الناس ومن الحياة ثم لا يزيد، والآخر يتلقى ما يتلقاه لبديره فى رأسه حتى ينتهى إلى رأى مبتكر أصيل فيذيعه فى الناس ، ومن هذا القبيل كان الأستاذ أمين الخولى .

وأخيراً يجيء الرأى فى كتاب « ثرثرة فوق النيل » لنجد رواية ليست – عند صاحب الرأى – فلسفية بالمعنى الذى يتخذ من قضايا الفلسفة موضوعاً ، ولا هى فلسفية بالمعنى الذى يقصد به روايات الموجة الجديدة، وإنما هى إلى حد كبير رواية واقعية الموضوع طبيعية العرض كسائر روايات نجيب محفوظ .

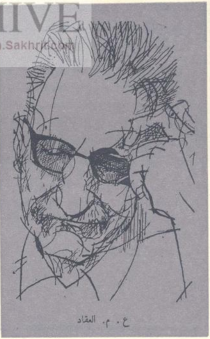
وينتهى العدد باللقاء الشهرى الذى يعرض على القراء طائفة من أهم أحداث الفكر والأدب والفن ، ويتلو هذا اللقاء ندوة يجتمع عليها القراء بعضهم مع بعض .

رئيس التحرير

من معاركنا الفكرية

دكتور زكى نجيب محمود

١



ع . م. العقاد

هكذا تشاء لى الأقدار ، كلما لذت بالصمت عن الدخول فى مناقشات على صفحات الصحف والمجلات العامة ، حول العمل الفلسفى الصحيح ، ماذا يكون ؟ وكيف يجب أن يكون ؟ نشأت ظروف تستثير فى نفسى الرغبة فى الكتابة من جديد ، كأن يصدر كتاب فيه حمل للناس على اصطناع وجهة معينة للنظر فى عمل الفيلسوف المختص ، وأن يكون هذا الكتاب لكاتب أحبه وأقدره ، ولكنه مع ذلك – فيما أرى من كتابه – إما أن يكون قد ضل عن الصواب من حيث لا يدرى ، وإما أنه يدرى لكن اشتغاله بالصحافة قد زين له أن يعرض على عامة القراء ما يتوقع أن يكون له فى أنفسهم وقع حسن ، بغض النظر عما تقتضيه الدقة فى صياغة العبارة التى

● الفلسفة هى المسكينة وحدها بين فروع التخصص العلمى ، لأنها نهب لمن يعلمون ومن لا يعلمون على حد سواء ؛ لا بل إن من لا يعلمون كثيراً ما تكون لهم الصيحة الأعلى ، لأنهم يستخدمون من منابر القول ما لا يستطيع العلماء أن يستخدموه .

● وكيف يكون تناقض – ودع عنك أن تكون « معركة » – بين رجل « يعيش » آنا حياته العملية بمشكلاتها ، و « ينظر » آنا آخر نظرة تحليلية تفك له عقد تلك الحياة المتشابكة الخيوط إلى عناصرها ومكوناتها ؟

● دونك يا « إنسان » . فاجمع هذه الأشياء كلها من علم وغيبيات وما شئت أن تجمع لتتكامل حياتك « الإنسانية » ؛ لكنك بما أنت به « فيلسوف » تخصص فى شىء ولا تبعثر جهودك فى سواه ، لأن سواه يقوم به غيرك مع الناس .



م . أ . العالم

يسوقها لهم ؛ ولعل هذه النقطة الأخيرة أن تكون هى نفسها العلة التى من أجلها هممت بالصمت عن الدخول فى مناقشات على صفحات الصحف والمجلات العامة ، فى شئون الفلسفة ، كلما اقتضى الحديث عن هذه الشئون الفلسفية نصيباً من الدقة لا تسيغه القراءة العابرة السريعة ، التى هى قراءة الكثرة الغالبة من القراء ، وإن هؤلاء القراء لمعذورون فى مثل هذه القراءة العابرة السريعة ، لأن الصحف والمجلات العامة لم تخلق لعرض البحوث العلمية بتفصيلاتها الدقيقة ، وأقصى ما تستطيعه هو الأحاديث العامة التى تهمل التفصيلات ، لكنها عندئذ تكون قد أهملت ما يجعل البحوث العلمية جديرة باسمها هذا ؛

فليست نظرية النسبية – مثلا – هى هذه الأفكار العامة التى نقرؤها عنها فى الصحف والمجلات ، بل هى تفصيلات رياضية ، لا يستطاع بغيرها أن تشق الذرة ولا أن ينطلق من مكانه صاروخ من صواريخ الفضاء .

الحق أنها ظاهرة غريبة فى صحافتنا ومجلاتنا العامة ، لا أدرى أهى من مواضع الحمد فيها أم هى من مواضع المؤاخذة ، وأعنى ظاهرة أن تتعرض الصحف والمجلات العامة للحديث فى دقائق المذاهب الفلسفية ، حديثاً يتصدى له فى أحيان كثيرة من لم تكن المذاهب الفلسفية بدقائقها وتفصيلاتها جزءاً من دراسته ؛ وعندئذ قد تثار الشهوة عند أصحاب الدراسة المتخصصة أن يردوا فى الصحف والمجلات العامة نفسها ، عما ظنوه خطأ أو تحريفاً ، لكن ما أكثر ما يقع هؤلاء فى حرج شديد : فهم إذا صمتوا فربما نتج عن صمتهم هذا ، اعتقاد عند عامة القراء بصواب ما نشر ؛ وإذا ردوا ليصححوا الأخطاء ، فهم حينئذ أمام أمرين ، فاما أن يردوا على سطحية بسطحية مثلها ، فيسيئوا إلى أنفسهم وإلى علمهم ، وإما أن يردوا على السطحية بالعمق ودقة التفصيلات ، فلا يجدون عند القراء استجابة

تعادل استجابتهم عندما قرءوا صحيفة الاتهام الأولى،

وما أكثر ما تأخذنى الحيرة الباسمة ، كلما طالعت خوضاً فى المذاهب الفلسفية على أقلام نفر ، هم أنفسهم النفر الذين يترددون – فى ظروف أخرى – أن يسخروا من الفلاسفة والمتفلسفين ؛ على أنى لا أعتب على هؤلاء ، عتبى على آخرين كان لهم من الدراسة الفلسفية نصيب موفور ، وكان فى مستطاعهم أن يأخذوا مسائلها ومشكلاتها مأخذ الجد ، ومع ذلك فهم لم يفعلوا ، مؤثرين النجاح الصحفى على دقة العلم ؛ وإنى لأسألهم

سؤال زميل لزملائه : أرأيتم أصحاب الدراسات المتخصصة الأخرى يعرضون بضاعتهم على هذا النحو فى الصحف والمجلات العامة ؟ أرأيتم عالماً فى الطبيعة النووية – مثلا – أو فى الرياضة البحتة يعرض نظرياته العلمية على هذا النحو الذى يتيح لعامة القراء أن يناقشوا أصحاب التخصص ، فى الوقت الذى لاتستطيع عامة الناس أن تحمل من العلم إلا تعميمات غامضة ، ولا يستطيع أصحاب التخصص أن يردوهم إلى الصواب – إذا أخطئوا – إلا بذكر دقائق وتفصيلات ، هى مما لا تنشره الصحف ، ولا مما يقبل عليه القراء حتى إن نشر ؟

الفلسفة هى المسكينة وحدها بين فروع التخصص العلمى ، لأنها نهب لمن يعلمون ومن لا يعلمون على حد سواء ؛ لا بل إن من لا يعلمون كثيراً ما تكون لهم الصيحة الأعلى ، لأنهم يستخدمون من منابر القول ما لا يستطيع العلماء أن يستخدموه ؛ إذ تقديم دقة فى القول لا تتفق مع منابر الخطباء ؛

وما حيلتنا إذا كان فى الفلسفة من الجاذبية ما يغرى بالخوض فى مسائلها ، خوضاً يصطدم فيه الرأى مع الرأى إلى الحد الذى يجيز للكاتبين أن يصفوا مواضع الصدام بأنها « معارك » ، كأن الأمر قد انقلب إلى ساحة للمبارزة بالسيف ، وللمقاتلة بالرصاص وبالقنابل .. . وإن الفلسفة لتزداد مسكنة على مسكنة حين يجد علماؤها أنفسهم وقد اتخذوا طريق الأبرياء فى تسطيح المعرفة الفلسفية ، تسطيحاً يمكنهم من عرض خلافاتهم أمام الجمهور ، فى أعمدة الصحف والمجلات العامة ، بحيث إذا جرؤ أحدهم أن يراعى دقة العلم فى عبارته ، قيل عنه فى المحافل العامة إنه مبتور الصلة بمشكلات الحياة .

وعن بعض هذه « المعارك » أردت الحديث ، وهى « المعارك » التى كنت فيها طرفاً من أطراف القتال .

٢

إن الخلاف بين رجال الفلسفة ، ودع عنك أدعياءها ، يبدأ منذ الفاتحة ، إذ يبدأ من تحديد الميدان الذى تنشط فيه الفاعلية الفلسفية ، ماذا يكون ؟ فلقد جرى العرف بأن نسلك فى جماعة المشتغلين بالفلسفة رجالا من طرازين مختلفين أشد اختلاف ؛ هو نفسه الاختلاف الذى يقع بين معنيين أساسيين للفلسفة ، لا يشبه أحدهما الآخر إلا شبهاً بعيداً ، ومع ذلك جاز لمؤرخى الفلسفة أن يجمعوا المجموعتين معاً فى فلك واحد ، لكن مع التنبه لما بين المجموعتين من اختلاف فى جوهر العمل الذى تؤديه كل منهما ؛ وقد يحدث أحيانا أن نفرق بين المجموعتين فى الاسم ، فنطلق على إحداهما اسم «الفلاسفة» وعلى الأخرى اسم «الحكماء» حين نقصد بهذه التفرقة أن نجعل « الفلسفة » مقصورة على الفاعلية الذهنية التى ينشد صاحبها الوصول إلى معان مجردة ، ومبادئ عامة ، تكون هى المعانى والمبادئ التى نزعم أنها مبثوثة فى المواقف والظواهر الجزئية ، بعد أن نجرد هذه المواقف والظواهر من مادتها ومن مكانها ومن زمانها ، لنصل إلى ما هو « مجرد » و « مطلق » ؛ وبقدر ما نوغل فى الطريق المؤدية بنا إلى هذا التجريد والتعميم ، نكون قد بعدنا عن « الحياة » وعن « الإنسان » فى مواقفه الجزئية المعينة ذات المكان المعلوم والزمان المحدد ؛

وأما « الحكمة » — حين نريد بهذه الكلمة طرازاً آخر من التفكير، يختلف عن الطراز الذى أسلفناه — فهى لصيقة « بالحياة » و « بالإنسان » و « بالخبرة الحية » التصاقاً لا يجعلها تترك هذا المجال إلى مجردات خلت من مضمونها الفردى؛ ولذلك نجد « الحكماء » يتحدثون بلغة تختلف عن لغة « الفلاسفة » (إذا قصرنا هذه الكلمة الأخيرة على فاعلية التجريد) فى أن الحكيم ينضح من خبرته الفردية نضحاً يجعل حديثه أدخل فى باب التعبير الأدبى، على حين أن الفيلسوف التجريدى لا يبالى ماذا تكون خبرته أو خبرة سواه، لأنه لا يعنى بالخبرات إلا بمقدار ما تصلح وسيلة موصلة إلى أصول مجردة من مادتها، ومطلقة من قيود زمانها ومكانها؛ فالفرق بعيد بعداً فسيحاً بين نوع البحث الذى يضطلع به « ديكارت » — مثلا — أو « كانت » وبين نوع الحديث الذى يتحدثه « كونفوشيوس » أو « بوذا » أو « ياسبرز » أو « هيدجر »؛ الفرق بعيد بعداً فسيحاً بين بحث يؤديه ابن رشد فى شرح الفلسفة الأرسطية والتعليق عليها، وبين كتاب « المنقذ من الضلال » للإمام الغزالى... ضربان من التناول يختلفان فى نقطة البدء، وفى طريقة العرض، وفى الهدف: أحدهما يبدأ من مشاعر ليسير بها فى طريق وصفى ذاتى بحيث ينتهى إلى مبادئ غاية فى التجريد، والآخر يبدأ من مشاعر ليسير بها فى طريق وصفى ذاتى بحيث ينتهى إلى رسم نموذج للحياة العملية.

وليست تهمنى هذه التفرقة بين المعنيين اللذين تؤخذ بهما الفلسفة، معنى: « التحليل والتجريد والصياغة العلمية » ومعنى « الارتكاز على الخبرة الفردية لإقامة منهج للحياة » — أقول إن هذه التفرقة لا تهمنى — فى هذا السياق — إلا لأنتهى منها إلى نتيجة هامة فيما أنا بصدد الحديث فيه، وهى أن هذين الفريقين « يتعاونان » ويكمل أحدهما الآخر، ولا « يتصارعان » ولا « يعتركان »؛ كل ما فى الأمر من تباين بينهما هو أن فريقا منهما يقيم — على أساس خبرته الخاصة — نهجاً للحياة ليسير عليه الآخرون إذا أرادوا، على حين أن الفريق الثانى يقيم نسقا ذهنيا أشبه ما يكون بالبناء الرياضى لا يمس « الحياة العملية » إلا بطريق غير مباشر، ذلك إذا مسها على الاطلاق؛ فافرض أن حكيما تقدم إلينا بنهج فى الحياة يرتضيه، ولنقل مثلا إنه متصوف جاهد ليضع أمامنا ما قد عاناه فى رياضته الصوفية، ليحيا آخر الأمر على صورة معينة، ثم جاء دارس نظرى فتناول هذا اللون من الحياة كما وصفه لنا المتصوف فى كتابه الذى تقدم به، تناولا أراد به استخراج « المبادئ النظرية » المبثوثة فى حياة المتصوف العملية؛ فعندئذ يكون أمامنا رجلان مختلفان: أحدهما « يحيا » على طراز معين، والآخر « يحلل » ذلك الضرب من الحياة تحليلا يستخرج به المبادئ المختفية وراء الأحداث الجزئية، فهل نقول عن هذين الرجلين إنهما يصطرعان أو يعتركان؟ أليس الصواب فى هذه الحالة هو أن نقول إن أحدهما يكمل طريق زميله، بحيث يتكامل أمامنا شريط واحد نصفه حياة عملية مورست بالفعل، ونصفه الآخر مبادئ نظرية استخرجت من النصف الأول؟ وكثيراً ما يضطلع بالنصفين معاً رجل واحد فى زمنين من حياته مختلفين.

إن « المعركة » لا تكون إلا إذا وقع الجدال فى عملية التحليل التى تقع فى النصف الثانى من نصفى الشريط، فنرى فيلسوفين أرادا تحليل ماقدمه صاحب الحياة العملية، فانتهى أحدهما إلى صورة من التحليل، وانتهى الآخر إلى صورة أخرى؛ على أن يكون مفهوما أن صاحب الحياة العملية لا يتأثر فى حياته بين تحليل وتحليل.

على أن النصف الأول من نصفى الشريط، قد لا يسكنه متصوف أو مصلح اجتماعى بما يقدمه من نموذج عملى للحياة، بل قد يحتله عالم يضطلع فى

علمه يحل مشكلات الحياة من زراعة وصناعة ، كأن يبحث مثلا فى طريقة نقاوم بها دودة القطن أو جرثومة البلهارسيا ، أو فى طريقة نصنع بها الخشب من مادة غير جذوع الشجر ، وهكذا وهكذا مما يشغل به رجال العلم أنفسهم ، ثم يأتى رجل التحليل فى النصف الثانى من الشريط ، ليستعرض مجموعة النظريات والقوانين التى تقدم بها العلماء فى ميادين تخصصهم ، لا ليضيف إليها نظرية جديدة أو قانوناً جديداً ، بل ليسأل نفسه حيالها أسئلة من قبيل قوله : ترى هل تكون هذه المجموعة من النظريات والقوانين وحدة متصلة فى نهاية الأمر ، تنتهى إلى مبدأ واحد يضمها جميعاً فى بناء واحد ؟ أو هى كثرة لا سبيل إلى ضم بعضها إلى بعض فى وحدة واحدة ؟ ها هنا قد تختلف الإجابة عنـــد فيلسوف عنها عند فيلسوف آخـــر ، لكن اختلافهما هذا لا يغير من عمـــل العلماء شيئاً ، إذ هو اختلاف فى صورة الفهم والتحليل ؛

فليس هناك — ولن تكون — « معركة » بين من يسكنون فى النصف الأول من الشريط ، ومن يسكنون فى نصفه الثانى ، وإنما « المعارك » تكون — إذا كانت — بين سكان النصف الثانى وحدهم دون أن يتأثر بعراكهم هذا ، سكان النصف الأول .

٣

فماذا تقول بعد هذا الشرح الذى يفرق بين العمل المتصل بنهج الحياة ومشكلاتها ، وبين التحليل النظرى الذى يحلل ذلك النهج وما قيل فى حلول تلك المشكلات ، تحليلا لا يستهدف إلا أن يضيف الشطر النظرى إلى الشطر العملى لتكمل أبعاد الصورة ؛ إنى أسألك : ماذا تقول بعد هذا الشرح إذا وجدت رجلا من الصنف الأول — أو يزعم أنه كذلك — « يعارك » رجلا من الصنف الثانى ؟ أليس أقل ما يقال عندئذ أن رجل النصف الأول لم يفهم نفسه ، ولم يدرك المهمة التى يريد أداءها ، كما لم يفهم زميله ولا أدرك مهمته ؟

إنى أقول هذا ، وفى ذهنى كتاب « معارك فكرية » الذى أخرجه زميلنا الأستاذ محمود أمين العالم ، ليضم فيه مجموعة من مقالات نشرها فى مجلات مختلفة الأسماء ، وأنظر فى هذه « المعارك » فأجد عدداً منها يجعلنى أنا الطرف الآخر من طرفى « المعركة » — لماذا ؟ لأنى أذهب فى العمل التحليلى للفلسفة مذهباً ليس فيه «طريقة حياة» ولا «مشكلات حياة » — نعم ، يا سيدى ، ولو سألتنى ابتداء لوفرت عليك عناء « المعارك » ، لأننى بطريقة التحليل التى أذهب إليها ، لا أنفى أن يكون هناك جزء آخر من البيت يسكنه مهتمون بالحياة العملية ومشكلاتها ، بل قد أكون أنا نفسى ممن يسكنون فى هذه الغرفة من البيت حيناً ، وفى تلك الغرفة حيناً آخر ؛ وكيف يكون تناقض — ودع عنك أن تكون « معركة » — بين رجل « يعيش » آنا حياته العملية بمشكلاتها ، و « ينظر » آنا آخر نظرة تحليلية تفك له عقد تلك الحياة المتشابكة الخيوط إلى عناصرها ومكوناتها ؟ .

ولعلى أسمع قارئاً يسألنى وما طريقتك فى التحليل ، التى أثارت « المعارك » بينك وبين كثيرين آخرين ؟

فأقول إنه إذا جاز لى أن أضغط ألوف التفصيلات فى موجز يسير مفهوم (وعلى أنا تقع الخسارة فى إيجاز المطول وتيسير المعقـــد) فاننى أقرر : أولا ، أن هنالك عالماً من « أشياء » نحيا معها وبها ، وهنالك أيضاً « لغة » نتكلم بها معاً ، لنحقق بهذا الكلام أغراضاً كثيرة مختلفة ، من بينها أن نصف تلك الأشياء التى تحيط بنا ، وأن نتحدث عنها فى حياتنا اليومية بما ينظم بيننا التفاهم عليها .

(ولا شأن لى الآن بأغراض اللغة الأخرى ، لأنها لا تدخل فى موضوع « العراك ») — وليسمح لى القارئ أن أوجه انتباهه بشدة إلى الفرق بين « الشيء » من جهة ، و « اللغة » التى نتبادلها عن ذلك الشيء من جهة أخرى ؛ فعبارة « زجاج النافذة مكسور » ليست هى زجاج النافذة المكسور ، بل هى « كلمات » قيلت عن الزجاج المكسور. ثانياً ، ما دمنا قد اتفقنا على هـذه التفرقة بين « الأشياء » من ناحية و « اللغة » التى تقال عنها من ناحية أخرى ؛ فيلزمنا بعد ذلك أن نضبط الأصول والقواعد التى ينبغى توافرها فى « اللغة » لتؤدى ما أريد لها أن تؤديه فى عملية التفاهم بين الناس .

وأكتفى من القول بهاتين النقطتين ، فهما تلخصان ما أريده ؛ فهل إذا زعمت لك بعد ذلك أن جانباً من بحث الباحثين يجب أن ينصرف إلى ضبط العبارات اللغوية — التى عليها مدار التفاهم بين الناس فى حياتهم العملية — تجد عندك ما يبرر أن « تعترك » معى لتقول : إنك رجل شكلى جامد رجعى ، تركت الحياة النابضة إلى تحليلات لغوية باردة جافة ؟ . . لست أظن أنك واجد ما يبرر لك مثل هذا الهجوم ، لأنك — معى — تريد أن تقوم اللغة بالتفاهم الحسن بين الناس ، ولا يكون تفاهم بغير دقة وضبط ، فمن الذى يفكر لنا فى طرائق الدقة والضبط هذه ؟ . . أما أنا فأقول إنه هو العمل الأساسى للفيلسوف ، لأننا ما دمنا إزاء جانبين : جانب الأشياء التى نحيا معها وبها ، وجانب اللغة التى نديرها بيننا عن تلك الأشياء ، فالأفضل أن يكون عالم الأشياء — من نبات وحيوان وصخور الخ الخ — من اختصاص « العلماء » كل فى دائرة تخصصه ، وأن يكون عالم اللفظ من اختصاص « الفلاسفة » ، وبهذا تجىء الفلسفة مكملة للعلم ، لا متعارضة معه ولا معتركة .

ومع ذلك فهذا الموقف الذى لم يعجب زميلنا الأستاذ محمود أمين العالم — كما لم يعجب كثيرين غيره قد أتناول بعضهم فى هذا المقال — ولست فى الحق أدرى أين باعث هذا النفور كله ؟ أهو فى قولنا إن ثمة عالماً مليئاً بأشياء نحيا بها ومعها ، ولغة اصطلحنا عليها لنتفاهم بها عن ذلك العالم ؟ أم هو فى قولنا إن هذه اللغة لا بد لها من أصول تضبط استعمالها ؛ أم فى قسمتنا للعمل الفكرى بين علماء يحللون الأشياء ويركبونها ، وفلاسفة يحللون رموز اللغة ويركبونها ، ليتفق الرمز مع المرموز إليه ، ليتنى أدرى أين باعث هذا المقت الشديد الذى يجعل الأستاذ العالم يقول تعليقاً على هذا الاتجاه الفكرى إننا « لا نكاد نتنفس منه نبضة صادقة واحدة مما فى حياتنا الانسانية المعاصرة من إيجابيـة وجهود مبذولة من أجل التقدم » ترى هل ينظـر الأستاذ أمين العالم حوله فيرى الدنيا وقد سادها حسن التفاهم ، فلا اختـلاف على رأى ؟ وإذا كان الاختلاف فى الرأى على أحده وأشده بين الناس « فى حياتنا الانسانية المعاصرة » ، فهل يكفر من يزعم أن اختلاف الناس قد يكون ناشئاً من طريقتهم فى استعمال اللغة التى يتبادلونها ؟ كم ألف ألف موقف من مواقف الخلاف ، يوضح لنا التحليل فيها أن لا خلاف بين المتجادلين إلا فى أن كلا منهما يفهم لفظة معينة على وجه بينما يفهمها الآخر على وجه آخر ؟ ألا ينظر الأستاذ أمين العـالم حوله « فى حياتنا الانسانية المعاصرة » فيرى معسكرين كبيرين ، كل منهما يقول إن « الديمقراطية هى ما عندى » ، وإن « الحرية » هى ما عندى ، فماذا يكون هذا إلا أن كلا منهما يضع اللفظة الواحدة على شيء غير الشيء الذى يضعها عليه زميله ؟ فهل يعطل من « الجهود المبذولة » ، ومن « الإيجابية » أن نربى عقولنا أولا على طريقة الربط بين لفظ معين وشيء معين ، حتى لا يكون اختلاف فى غير موضع خلاف ؟

إن الأستاذ العالم يريد للفلسفة أن تصنع شيئاً ونحن نريد لها أن تصنع شيئاً آخر ، لا لأننا فى غنى عن الصنيع الأول ، بل لأن هناك أعمالا أخرى تؤديه ؛ إن سوق التجـارة فيه

الجزار والحداد وبائع الأقمشة وبائع الفاكهة والخضر ؛ فهل تلوم الحداد على أنه لا يبيع اللحم أو تلوم الجزار على أنه ليس حداداً ؟ إن الحياة تتطلب هذا وهذا وذاك جميعاً ، لكنها قد تكلف واحداً بشيء ، وآخر بشيء آخر ، دون أن يكون هنالك أدنى رغبة فى أن نستغنى بهذا الشيء عن ذاك . . . وهذا بنصه وفصه هو الفرق بيننا فى تخصص الفلسفة وبين سوانا : نريد لدكان الفلسفة أن يبيع « طريقة الدقة فى استعمال اللغة عند التفاهم » وأن نترك لدكان « الأدب » — مثلا — أن يعرض لطرائق الناس فى معاناتهم لمشكلات الحياة ، ولدكاكين أخرى أن تبيع أشياء أخرى ، كلها مطلوب للحياة الاجتماعية المتكاملة .

انظر إلى هذه العبارة يقولها الأستاذ أمين العالم فى سياق هجومه : « ماذا تريد هذه الفلسفة أن تلقنه للإنسان المعاصر ؟ إنها باسم الدفاع عن العلم تقول له اترك العلم للعلماء ؛ وباسم نبذ الميتافيزيقا والغيبيات تقول له دعك من المبادئ العامة والنظرات الشاملة والسعى وراء الحقيقة الواحدة ؛ وباسم الصدق تقول له دعك من الوقائع فى العالم الخارجى ، ولتعكف على تحليل اللغة التى تعبر عن هذه الوقائع »

والغلطة الأساسية عند أمين العالم فى عبارته هذه ، هى فى أنه وضع كلمة « الإنسان » المعاصر ، بدل « الفيلسوف » المعاصر ؛ ذلك لأننا لا نقول للإنسان » اترك العلم واترك الغيبيات واترك هذا وذاك ، وإنما نقول هذا القول « للفيلسوف » فى الجانب الذى هو به فيلسوف ، لكننا نطالبه — من حيث هو « إنسان » — ألا يترك العلم ولا الغيبيات ولا أى شيء مما يعدده صديقنا العالم ؛ إننا نكرر هنا ما قلناه على سبيل التشبيه ، وهو أن صديقنا العالم بعبارته هذه ، هو كمن يذهب للجزار فلا يجد عنده قماشاً ولا خضراً ولا فاكهة ، فيقول له معترضاً و « معتركاً » : ماذا تريد يا رجل ؟ أباسم الجزارة تقول « للإنسان » دعك من القماش والخضر والفاكهة ؟ ! كلا وألف مرة كلا ، بل ألف ألف مرة ؟ فدونك يا « انسان » فاجمع هذه الأشياء كلها ، من علم وغيبيات وما شئت أن تجمع لتتكامل حياتك « الانسانية » ، لكنك بما أنت به « فيلسوف » تخصص فى شيء ولا تبعثر جهودك فى سواه ، لأن سواه يقوم به غيرك من الناس .

٤

لقد تعرض منهج التحليل الفلسفى الذى اخترته لنفسى منهجاً واتجاهاً ، لكثير من المعارضة قبل ذلك وبعد ذلك ، وكان المغفور له الأستاذ عباس محمود العقاد ممن عارضوه بمناسبة صدور كتابى « المنطق الوضعى » لأول مرة عام ١٩٥١ (راجع كتابه « بين الكتب والناس ») وكان أقوى ما اعترض به — وهو اعتراض شائع بين أعداء الوضعية المنطقية — أنه إذا كان هذا المنهج يرفض — فى باب العلوم — كل ما عدا نوعين فقط من أنواع القول ، أحدهما قول تجريبى قياسه الواقع المحسوس ، والثانى قول فيه تحصيل حاصل (كالمعادلات الرياضية) ، أى أن هذا المنهج يرفض من الأقوال التى يدعى أصحابها أنهم يقولون بها « علماً » جميع العبارات فيما عدا قضايا العلوم الطبيعية والعلوم الرياضية ، وأما العبارات التى لا تدخل فى هذين العلمين ، فهى أقوال فارغة من المعنى ، نقول إنه إذا كان هذا هو مايدعيه هذا المنهج فى تحليل الكلام العلمى ، إذن فان دعواه نفسها تكون من قبيل الأقوال الفارغة ، لأنها لا هى من قوانين العلم الطبيعى ، ولا هى من قبيل العلم الرياضى .

لكن هذه الحجة مردود عليها ، بأن العبارات اللغوية ليست من مستوى واحد ، بل هى تقع فى مستويات متدرجة فى الصعود ، بمعنى أن ثمة عبارة قد تجيء تعليقاً على عبارة أخرى ، وعندئذ تعد الأولى من مستوى أعلى من مستوى الثانية ؛ ومقياس الصدق فى أحد هذه المستويات المتدرجة ، ليس هو نفسه مقياس الصدق فى المستوى الأعلى ؛ فافرض

ـــ مثلا ـــ أننى نظرت فى جملة كهذه : « الجمل سفينة الصحراء » ثم قلت تعليقاً عليها : « فى هذه الجملة تشبيه للصحراء بالبحر » فعندئذ ـــ ما دامت إحدى الجملتين تعليقاً على الأخرى ، فلا تخضع إحداهما للمقاييس التى تخضع لها الأخرى ، فلا يجوز مثلا أن أقول إنه ما دامت الجملة الأولى تشبه الصحراء بالبحر ، فلا بد أن تكون الجملة الثانية كذلك حاملة لنفس التشبيه ، وإلا كانت باطلة ـــ وشىء كهذا هو الذى يقوله المعترضون حين يقولون : إنك ما دمت تنظر إلى مجموعة الجمل العلمية ، ثم تقول عنها : هى إما جملة تجريبية تندرج فى العلوم الطبيعية ، وإما جملة تحليلية تندرج فى العلوم الرياضية ، إذن فلا بد لهذا القول نفسه أن يكون إما مندرجاً فى العلم الطبيعى أومندرجاً فى العلم الرياضى ، وما دام هو ليس هذا ولا ذاك ، إذن فهو قول فارغ من المعنى .

إن المبدأ لا يكون مقياساً لنفسه ، بمثل ما يكون مقياساً للأمثلة الجزئية التى جاء لينطبق عليها ؛ هذه قاعدة منهجية لا ينبغى أن نغفل عنها وإلا وقعنا فى مفارقات عجيبة ؛ فمثلا إذا قلت ، نتيجة للمشاهدة ، « إن المطر ينزل فى مصر أثناء الشتاء » كان هذا القول بمثابة الوصف الذى يتحقق فى حالات المطر الجزئية ، لكنه لا يعنى أن هذا القول نفسه ينطبق على نفسه بحيث يكون هو نفسه مطراً ينزل فى مصر أثناء الشتاء ؛ أو إذا وضعت بطاقة على رف من رفوف الكتب ، عليها هذه العبارة : « هنا توضع كتب التاريخ » فعندئذ يكون المفهوم هو أن العبارة تنطبق على الكتب التى جاءت لتنطبق عليها ، لكنها لا تنطبق على نفسها بحيث تصبح مطالبة بأن تكون هى نفسها كتاباً فى التاريخ .

ويزيد العقاد على هذا الاعتراض اعتراضاً آخر فيقول : « إن الإنسان يستطيع أن يجزم بحقيقة لا صورة لها فى الخارج على الإطلاق ، لأنه يستطيع أن يقول : « إن العدم مستحيل » ولا يمنعه من تقرير ذلك أن المحسوسات خلت من شىء يسمى العدم أو شىء يسمى المستحيل » ـــ ورداً على ذلك نقول إن مثل هذه الجملة هى ـــ كمعادلات الرياضة ـــ تحصيل حاصل ، وليست مما يصف أمراً من أمور الواقع ؛ ولذلك كان صدقها كائناً فى أنها تكرر شيئاً واحداً مرتين ، ثم لا تزيد على ذلك ؛ وشرح ذلك أنك لو سألت : ماذا تعنى بكلمة « العدم » حين تقول « إن العدم مستحيل » ؟ لأجابوك بأن العدم هو « ما لا يكون » ، فاذا عدت إلى السؤال وقلت : وماذا تعنى بكلمة « المستحيل » ؟ لأجابوك هنا أيضاً بأن المستحيل هو « ما لا يكون » ـــ فتعلم عندئذ أن القائل « بأن العدم مستحيل » هو كالقائل : « ما لا يكون لا يكون » وهو قول صحيح ، لا لأن له صورة فى الواقع ، بل لأنه تحليلى ، يكرر بشطره الثانى ما جاء فى شطره الأول ، شبيه بقولك فى الرياضة ١ + ١ = ٢ ، أو بقولك فى المنطق أ هى أ ؛ وليس فى هـــذا كله ما ينفى ما ذهب إليه منهج الوضعية المنطقية فى التحليل .

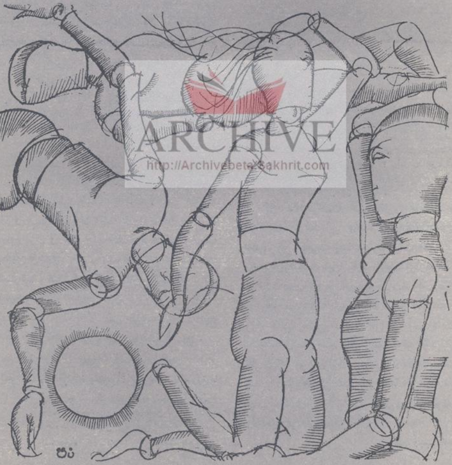
لكننا وقد رددنا على اعتراض العقاد ، لا يسعنا إلا أن نشير إلى الفرق البعيد بين اعتراض واعتراض ، فها هنا تحس أن المعترض يلجأ إلى لب الموضوع ليقيم حجته على نفس المستوى الذى جاءت عليه الدعوى المعترض عليها ؛ أما عند غيره فترى المعترض ينحرف عن الموضوع ليناشد فى قرائه وجدانهم من إحدى نواحيه .

إلى هنا عرضت أمام القارئ موقفين من مواقف المعارضة التى وجدتها مناهضة للتجريبية العلمية التى دعوت إليها ـــ وما زلت أدعو كلما سنحت فرصة ـــ أما الموقف الأول فمعارضة قائمة ـــ فيما أحسب ـــ على مذهبية سياسية واجتماعية ، وأما الموقف الثانى فمعارضة قائمة على محاجة منطقية ؛ وإلى جانب هذين الموقفين مواقف أخرى صدر أصحابها فى معارضتهم عن نزعة صوفية أو دينية ـــ ولو تذكر هؤلاء وأولئك جميعاً أن منهجنا التحليلى منصب على ميادين العلوم وحدها ، دون سائر ميادين القول ، لأراحوا أنفسهم وأراحونا ، وأراحوا قراءهم فى آن معاً .

زكى نجيب محمود

عبادة الفن

عند
أندريه
مالرو





دكتور زكريا ابراهيم

الانسان يستطيع كل شئ ، لأنه هو نفسه ليس شئ

ان تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الانسان

ان الحياة لا تساوى شيئا . ولكن شيئا لا يساوى الحياة

بين رهط الباحثين عن « المطلق » فى عصر تأزمت فيه مشكلة الإنسان ، تبدو لنا شخصية أندريه مالرو (المولود سنة ١٩٠١) شخصية فريدة فذة استطاعت أن تجمع بين الشجاعة والذكاء ، أو بين حب الكفاح والرغبة فى المعرفة ، أو بين التعلق بالواقع والإيمان العريض بالأحلام !

والحق أن مالرو ليس بفيلسوف ولا أديب أفكار ، كما أنه لم يضع لنفسه مذهباً ولا أى نسق فكرى ، وإنما هو « إنسان » قد استطاع أن يجمع — فى حزمة واحدة — بفضل ما لديه من « إرادة قوة » ، حصاداً وفيراً من الأدلة العقلية ، والأحلام الخيالية ، والصور الذهنية ! ولعل هذا ما حدا ببعض الباحثين إلى القول بأنه لا يخرج عن كونه مجرد « شاهد عقلى » أخذ على عاتقه أن يحكم على « الإنسان » فى عصر الذرة والصواريخ والأقمار الصناعية . . ولكن مالرو لم يستطع أن يحكم على « الإنسان » ، دون أن يعلو على « الإنسان » ، فكان من ذلك أن حفلت كتاباته بطائفة عجيبة من « الأوثان » : وثن الموت ، ووثن المخاطرة ، ووثن الثورة ، ووثن التاريخ ، ثم أخيراً وثن « الفن » ! ولم يكن من قبيل الصدفة أن يظل مالرو — خلال تطوره الروحى المستمر — أشد المفكرين الفرنسيين المعاصرين إعجاباً بنيتشه ، فقد وجد مالرو فى ذلك « الإنسان الأعلى » الذى نادى به نيتشه أكبر غاية يمكن أن يعمل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإلقاء به تحت أقدام هذا « الإنسان الأعلى » !

ثلاثة أقطاب عجيبة : العبث ، والموت ، والثورة !

وهنا قد يقال إننا نضع العربة قبل الجواد : فان فى الحديث عن « الإنسان الأعلى » تجاهلا تاماً لنقطة الانطلاق الأساسية فى كل تفكير مالرو ، ألا وهى الإنسان الواقعى بلحمه ودمه ؛ ذلك الإنسان الحى الذى عرفه مالرو حق المعرفة ، حين خاض كل تلك المعارك العنيفة فى سبيل الدفاع عن كرامته والذود عن حريته !

وليس من شك عندنا فى أن القضية الأولى التى أخذ مالرو على عاتقه الدفاع عنها إنما هى قضية الكرامة البشرية ؛ ولكن هذه القضية قد اتخذت على يديه طابع « المأساة الميتافيزيقية » التى لا يكفى لحلها أى « مطلق » عادى ، أو أية « سماء » أفلاطونية ، أو أى « تجاوز » رأسى ! ومن هنا فقد حرص مالرو — شأنه فى ذلك شأن بسكال من قبل — على تأمل واقعة « الموت » التى تجىء فتحيل « الحياة » إلى « قدر » محض ! ولكن على حين أن الموت قد بقى عند بسكال مجرد « دليل » ، إن لم نقل بأنه قد أصبح « دليلا وجودياً » (أو نطولوجياً) بأقوى معانى هذه الكلمة ، نجد أن مالرو قد وجد فى الموت أكبر دليل على « عبث » الحياة ! ولعل هذا ما عبر عنه مالرو نفسه فى رواية « الطريق الملكى » La Voie Royale (سنة ١٩٣٠) حينما كتب يقول : « إن ما يربن على كاهلى — إن صح هذا التعبير — إنما هو موقفى كانسان : أعنى أن تدب فى أوصالى الشيخوخة ، وأن ينمو فى داخلى — كالسرطان — ذلك الشىء الفظيع الذى يسمونه بالزمان ، دون أن يكون فى وسعى استرجاع أى شىء مما كان » !

وهكذا كان مالرو أسبق من سارتر وكامى إلى التعبير عن الإحساس بالعبث l'absurde وإن كان قد

نشأ لديه فى الوقت نفسه إحساس آخر بأن الحياة البشرية لهى من القصر بحيث إنها لا يمكن أن تكون تافهة أو عديمة القيمة .. « إن الحياة لا تساوى شيئاً ، ولكن شيئاً لا يساوى الحياة » !

بيد أن إحساس مالرو بعبث المصير البشرى قد ولد فى نفسه — على الأقل فى مرحلة الشباب — شعوراً حاداً بضرورة العمل على تحرير الإنسان . وقد كانت فلسفة مالرو الشاب بمثابة إرهاص بالوجودية الإلحادية التى نادى بها سارتر من بعد : إذ أعلن مالرو أن الإنسان قد تحرر من كل غائية ، إلهية كانت أم خارجية ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غايته فى نفسه . وأما أولئك الذين لا زالوا يريدون أن يخضعوا كل حياتهم لنموذج سابق ، فانهم فى رأى مالرو الشاب مجرد رمم بالية أو جيف عفنة ! وهكذا أصبح انعدام كل « غائية » فى الحياة بمثابة الشرط الضرورى للفعل ، وراح مالرو يقذف بنفسه إلى « المعركة » واثقاً من أن الانسان يستطيع كل شيء لأنه هو نفسه ليس بشيء !

وقد اقترنت تصميمات مالرو الثورية بنغمة بسكالية واضحة ، فانضافت إلى روح الكفاح والمجاهدة عنده نزعة أخرى رومانتيكية ، أو على الأقل ميتافيزيقية ، وأصبحت آراؤه الثورية مجرد تعبير عن حبه للمغامرة ، ونزوعه نحو المخاطرة ، واعتقاده الدفين بأن الحياة لعبة لا تخلو من مراهنة !

ولم يستطع مالرو أن يتخلص من تلك «الأسطورة الثورية» التى سيطرت على خياله الشاب ، اللهم إلا بعد مرور خمس عشرة سنة على تجربته الأدبية الأولى . ولكن من المؤكد أن هذه الخبرة الثورية قد سمحت له بالوقوف عن كثب على الكثير من النماذج البشرية الرائعة ، فاستطاع أن يظهرنا على الكثير من ضروب البطولة ، وأن يضع أمام أنظارنا — فى لوحات غنائية مدهشة — عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية المفعمة بحب الحرية ، والرغبة فى الدفاع عن الكرامة البشرية :

ومن هنا فان تمجيد مالرو للثورة لم ينحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل المفكر الفرنسى الكبير موقنا تمام الايقان بأنه مهما كان من ضعة الانسان ، فانه لا يمكن أن يكون مجرد « وسيلة » أو « واسطة » .

ولم يلبث مالرو أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تملكها الثورة ، إنما هى قوة « الأمل » ، لا قوة « الكراهية » . ولا غرو ، فقد بدت له « الثورة » بمثابة « حلم أكبر » يبشر بقدرة الإنسان على الصراع ضد القدر ، وينبئ بامكانية الوصول إلى امتلاك « المطلق » ! وسرعان ما راح مالرو يسائل «التاريخ» عن معنى الحياة البشرية ، محاولا استجلاء سر ذلك الوجود الإنسانى الذى زاده إحساساً بالعدم ، منذ فقد إيمانه بالله ، ووجد نفسه وحيداً قد خلى بينه وبين مصيره ! ولم يستطع مالرو أن يقنع بالعلم كغاية روحية نهائية ، ولم يكن فى وسعه أيضاً أن يجعل من "عبادة الجمال" هدفاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كانسان حر يعلم أنه لا محالة ذائق الموت ! ولقد لخص مالرو دراما الإنسانية المعاصرة فى عبارة قصيرة فقال إن الروح الأوروبية قد أرادت أن تهوى بمعولها على الحقيقة الإلهية ، حتى تقضى على كل ما قد يتعارض مع الإنسان ، ولكنها ما كادت تفرغ من هذا الجهد الضخم ، حتى وجدت نفسها بازاء الموت وجهاً لوجه !

من إنجيل « الثورة » إلى إنجيل « الفن » !

ولكن أندريه مالرو — الذى بقى حتى نهاية الحرب الأخيرة — مفكراً ثورياً تشيع فى كتاباته روح نيتشه واشبنجلر وفروبنيوس Fröbenius لم يلبث أن انتقل — بعد انتهاء الحرب — إلى التفكير فى « الفن » ، وكأنما هو قد وجد فى « السلم » بشيراً بقرب حدوث حركة « بعث حضارى » توحد بين



التراث الفنى للإنسانية جمعاء . وبعد أن كان مالرو مهتماً بتحليل شتى المواقف البشرية الهامة كالحرية ، والكرامة ، والفعل ، واليأس ، والانتحار ، والموت ، والمصير ، والقلق ، والعدم . . الخ ، أصبح يدافع عن بعض القيم الإنسانية التى لا تخلو من تشابه مع قيم « التراث المسيحى » ، وصارت الفنون الكبرى للبشرية فى نظره مجرد « فنون مقدسة » ! وهكذا تحول مالرو من « إنجيل الثورة » إلى « إنجيل الفن » ، فلم تعد « الإنسانية » فى نظره هى القول بأنه « هيهات لأى حيوان أن يفعل ما قد فعلت » ، بل أصبحت « الإنسانية » أن يقول الإنسان لنفسه : « لقد استطعت أن أقول « لا » لما كان يريده الحيوان فى نفسى ، فأصبحت إنساناً كاملا » !

ومن هنا فقد راح مالرو يدرس فنون الشعوب المختلفة ، ولم يلبث أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشتى الفنون التشكيلية التى عرفها العالم ، مستنداً فى هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصينى ، وإطلاعه الهائل على أهم المراجع الأجنبية فى الفن . وهكذا استطاع مالرو أن يقدم لنا مجلداً ضخماً فى « سيكولوجية الفن » من ثلاثة أجزاء ، أطلق على الجزء الأول منه اسم « المتحف الخيالى » سنة ١٩٤٧ وعلى الجزء الثانى اسم « الإبداع الفنى » سنة ١٩٤٨ وعلى الجزء الثالث اسم « عملة المطلق » سنة ١٩٤٩ . ثم عاد مالرو فجمع هذه الأجزاء الثلاثة فى مجلد واحد كبير ظهر عام ١٩٥١ بعنوان : « أصوات السكون » . ولم يلبث مالرو أن ألحق بهذا المجلد

– بعد فترة قصيرة من الزمن – مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً أطلق عليه اسم « المتحف الخيالى للنحت العالمى » (١٩٥٢ – ١٩٥٤) . وكل مجلد من هذه المجلدات الستة يحتوى على رسوم ولوحات (بعضها لم يسبق نشره) لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعبر عن أساليب فنية متباينة . وعلى الرغم من اختلاف النقاد فى الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التى قدمها لنا مالرو فى تاريخ الفن التشكيلى (من تصوير ونحت) ، فان الغالبية العظمى منهم قد ذهبت إلى الإعلاء من شأن كتابه المسمى باسم « أصوات السكون » ، حتى لقد كتب أحدهم يقول : « إن قيمة هذا الكتاب – بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر – قد لا تقل عن قيمة كتاب : « أصل التراجيديا » لنيتشه أو كتاب « مستقبل العلم » لرينان ، بالنسبة إلى أهل الجيل الماضى » . ولئن يكن كتاب مالرو فى الحقيقة مؤلفاً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب فى النقد أو فى تاريخ الفن إلا أن هذا لا يمنعنا من التسليم مع بعض الباحثين بأن لهذا الكتاب قيمة علمية كبرى ، حتى بالنسبة إلى أهل « النقد الفنى » ، ومؤرخى الفن بصفة عامة .

وحدة العالم من خلال « الفن »

وليس بدعاً أن يحتل مؤلف مالرو مكانة كبرى بين المؤلفات الحديثة فى الفن : فاننا نجد فيه – لأول مرة فى تاريخ فلسفة الفن – محاولة فكرية هائلة من أجل إدماج شتى ضروب الإنتاج الفنى التى ظهرت لدى المجتمعات البشرية المختلفة فى عالم ذهنى واحد ، وكأن فنون الحضارات المتنوعة مجرد فروع متشابكة لشجرة فنية واحدة . ونقطة انطلاق مالرو – فى هذه الدراسة – إنما هى « المتاحف » باعتبارها ظاهرة حضارية ابتدعها إنسان القرن التاسع عشر فاستطاع أن يغير – عن طريقها – من نوع علاقاتنا بالعمل الفنى . وقد كانت المتاحف فى البدء مقصورة على فن التصوير وحده ، ثم لم تلبث أن أصبحت تشمل أيضاً شتى الفنون التشكيلية ، بفضل اختراع الطباعة الفنية التى عملت على ظهور ضرب جديد من « المتاحف » هو ما سماه مالرو باسم « المتحف الخيالى » Le Musée Imaginaire . وقد أدى انتشار التسجيلات الصوتية والأفلام السينمائية ، إلى توسيع آفاق الثقافة الفنية ، فأصبح فى وسع أى طالب صغير يعيش فى القرن العشرين أن يعرف عن فنون التصوير والنحت والموسيقى والغناء – فى شتى بقاع العالم – أكثر مما كان يعرف عنها بودلير ، أو هيجو ، أو جوتييه ، أو غيرهم . وقد استند مالرو إلى مجموعة هائلة من الصور المطبوعة التى أخذت للكثير من التماثيل والنقوش والحفائر والأبنية والألواح الزجاجية الملونة وقطع الخشب المنحوتة واللوحات الزيتية المرسومة .. الخ ، فاستطاع عن طريق تلك الثروة الفنية الضخمة أن يبين لنا معالم الطريق الفنى الذى سلكته البشرية ، ابتداء من أقدم الحضارات الفنية فى عصور ما قبل التاريخ ، حتى يومنا هذا . ولما كانت حضارتنا البشرية الراهنة هى الوريثة الشرعية لشتى حضارات العالم البائدة ، فليس بدعاً أن نجد مالرو يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة فى بوتقة الإنتاج الفنى المعاصر .

صحيح أن مالرو لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التى نشأ فى كنفها ، والأحوال الاقتصادية التى اقترنت بظهوره وعاصرت ترقيه ، ولكنه يرفض مع ذلك أن يعرف « الفن » بالاستناد إلى أمثال هذه الشروط ، لأنه يرى أن ما خلد كبريات الأعمال الفنية إنما هو – على وجه التحديد – انتصارها على ظروفها ، واندماجها فى عالم إنسانى غير مشروط ... فليس المهم فى تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية

التى عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، بل المهم هو الوقوف على الطابع « الانسانى » الذى جعل من كل فن « أنشودة يرددها التاريخ » .

وليست علاقة العمل الفنى بالجمال هى التى جعلت منه عاملا هاماً من عوامل الحضارة ، كما وقع فى ظن الكثيرين ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً قد انبثق من أعماق موجود حر مبدع . وحينما يقول مالرو : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » ، فانه يعنى بهذا القول إن الفن فى جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير le destin ، إلى دائرة الوعى والحرية . والواقع أننا حين ندرس تاريخ الفن ، فنحن إنما ندرس تاريخ إنسانية متحررة ، قد حاولت أن تخلق لنفسها عالماً خاصاً متمايزاً عن العالم الواقعى ، وكأنما هى قد أرادت أن تعبر عن العالم ، دون أن تنقله أو تحاكيه !

الفن للإنسان

وليس الفن – فى رأى مالرو – مجرد لغة أو تعبير ، بل هو أيضاً أداة تحوير أو تغيير .

ولا غرو ، فان متحف الفن البشرى – على اختلاف ألوانه وتعدد أساليبه – إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، فأثبت لنا بما لا يدع مجالا للشك أنه هيهات لأعاصير الفناء أن تذهب بما سجلته اليد البشرية ، أو أن تقضى تماماً على ما اهتز له القلب الإنسانى ، أو أن تأتى على ما نطق به الفنان حينما أراد أن يخلد أحلام الناس ! « وإذا كنا لم نستطع – فيما يقول مالرو – أن نوحد أحلام الأحياء ، فقد استطعنا – على الأقل – أن نجمع بين الموتى ! » وليس الفن سوى أداة الخلود التى اصطنعهاعباقرة الإنسانية لتخليد أحلامهم وتسجيل آمالهم ، فلم يعد فى وسعنا – نحن الأحياء فى القرن العشرين – سوى أن نفخر بأننا قد أصبحنا أول جيل بشرى يرث الأرض بأسرها ! وأما إذا قيل إن فنون الأقدمين قد أصبحت مجرد آثار ميتة لا تمت إلى حضارتنا بصلة ، خصوصاً وأنها كانت مشروطة ببعض الظروف التاريخية التى لم يعد لها أدنى موضع فى حياتنا الراهنة ، كان رد مالرو على هذا الاعتراض أنه ليس أمعن فى الخطأ من أن نعرف الفن بالاستناد إلى بعض ظروفه الخارجية . حقاً إن للفكر البشرى شروطه وحدوده ، ولكن أحداً منا لن يستطيع أن يسلم بأن فكر أفلاطون – مثلا – لا ينفصل بحال من الأحوال عن نظام الرق ! وآية ذلك أننا نقرأ جميعاً أفلاطون ، ونحن لا نقرؤه لأننا عبيد أو لأننا سادة تمتلك عبيداً ، بل لأننا بشر نجد لدى أفلاطون أفكاراً إنسانية تروقنا وتستولى على مجامع نفوسنا . ونحن حين نعجب ببعض تماثيل الإمبراطورية الفرعونية القديمة ، فاننا لا ننفعل ببعض القيم البورجوازية ، بل نحن نشعر بأننا أمام أعمال فنية أصيلة قد تحدت الموت ، وجاءت لتنقل إلينا آلام الإنسان وآماله !

وهكذا نرى أنه على حين أن البعض قد ذهب إلى أن « الفن للفن » ، بينما قال آخرون إن « الفن



للمجتمع » ، وزعم غيرهم أن « الفن لله » ، نجد أن مالرو قد أصبح يؤكد أن « الفن للإنسان » . وليس بحث مالرو لسيكولوجية الفن سوى مجرد محاولة فلسفية للكشف عن تلك الصبغة الإنسانية الحقة التي اتسمت بها شتى الأعمال الفنية قديماً وحديثاً ، مهما كان من اختلاف أساليبها وتعدد أشكالها . حقاً إن البعض قد تصور أن الفنان عبد للطبيعة ، وأن الفن هو دائماً فى خدمة الواقع ، ولكننا لو أنعمنا النظر — مثلا — إلى فن كفن التصوير ، لوجدنا أن هذا الفن لا ينزع نحو رؤية العالم ، بقدر ما ينزع إلى خلق عالم آخر ، ولأدركنا بالتالى أن العالم نفسه فى خدمة الطراز الفنى ، وأن الطراز الفنى — بدوره — إنما هو فى خدمة الإنسان وآلهته . فليس « الطراز الفنى » — فى رأى مالرو — مجرد طابع مشترك يميز بعض الأعمال الفنية التى تنتسب إلى مدرسة واحدة بعينها ، أو تنتمى إلى عصر واحد بعينه ، وكأنما هو مجرد نتيجة لعيان خاص ، أو مظهر « تزيينى » لوجهة نظر بعينها ، وإنمـــا « الطراز » style هو موضوع البحث الأساسى لكل فن من الفنون . وأما تلك الأشكال الحية التى يتجلى على صورها كل فن من الفنون فهى لا تخرج عن كونها « المادة الأولية » التى يصطنعها الفنان لتحقيق إبداعه . ولهذا يعرف مالرو الفن بقوله : « إنه ذلك الشىء الذى تستحيل الأشياء بفضله إلى « طراز » أو « أسلوب » !

« الفنان » بوصفه صانع « الخلود » !

وليس فى وسعنا أن نتتبع بالتفصيل آراء مالرو فى الإبداع الفنى ، ولكن حسبنا أن نقول إن مالرو يرى أنه هيهات لنا أن ننفذ إلى جوهر « الإبداع الفنى » اللهمّ إلا إذا آلينا على أنفسنا منذ البداية أن نستبعد من دائرة « الفن » لا كل نزعة تقول بالمحاكاة أو « التقليد » فحسب ، بل كل نزعة تعبيرية موضوعية أيضاً . والحق أن الفن فى صميمه إنما هو إبداع لمعايير أو خلق لقيم ، فهو إيجاد لعالم غريب على الطبيعة : عالم يخلقه الفنان لكى يكون فيه تأكيد لإرادته الحرة المبدعة . وإذا كان مالرو قد آثر أن يدير ظهره للفن الكلاسيكى ، أو إذا كان قد حاول — على أقل تقدير — أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التى اعتدنا أن ننسبها إلى هذا الفن ، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فناً تقليدياً يقوم على « النقل » أو « المحاكاة » . والغرب وحده — فى رأى مالرو — هو الذى ظن أن « التشابه » عامل جوهرى فى الفن ، بينما بقيت « المحاكاة » مجهولة تماماً فى إفريقية ، وجزائر المحيط الهادى ؛ فضلا عن أن النقل عن الطبيعة لم يتخذ صورته المعروفة فى الفن الأوروبى لدى مصورى مصر القديمة ، وبلاد ما بين النهرين ، وبيزنطه ، وبلدان الشرق الأوسط . . . الخ . والواقع أن الفنان إنما هو أولا وبالذات ذلك الرجل الذى ينزع عن الواقع قيمته العادية ، لكى يعيد خلقه من جديد لحسابه الخاص ! فالسر فى عظمة « الإبداع الفنى » إنما يتجلى — على وجه الخصوص — فيما ينطوى عليه من « تقييم » جديد ولم يكن من قبيل العبث أن يسعى البشر — جاهدين — فى سبيل العمل على إعادة خلق العالم : فان شيئاً لا يستحيل إلى « حضرة » présence حقيقية فيما وراء الموت ، اللهم إلا تلك الأشكال التى أعاد خلقها الفنانون على مر العصور !

والحق أن الفن — وحده — إنما هو الذى استطاع أن يمنح البشر إحساساً حقيقياً بتلك العظمة التى طالما جهلوها عن أنفسهم ! « ولم يظهر على وجه البسيطة شعب مسيحى لم يعرف الخطيئة ، اللهم إلا ذلك الشعب الوديع الساكن من التماثيل . . . » ! . وقد عرف ذلك الكائن الفانى الذى يتهدده الموت فى كل لحظة ، كيف ينتزع من الغمام أغنية الكواكب ، وكيف يعهد بها إلى الأجيال اللاحقة ، مضيفاً عليها من عنده كلمات مجهولة غامضة ! « وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها ستظل تهتز فى حركاتها العجيبة اهتزازة من

يشعر بكل ما فى تلك الأشكال السحرية من قوة وكرامة هما فى الحقيقة قوة الإنسان وكرامته » . وهل كان تاريخ الفن إلا تاريخ تلك الانتصارات التى حققها الإنسان فى سعيه نحو تحدى القدر ، والوقوف فى وجه الطبيعة ، والعمل على إعادة تقييم الواقع ؟ وهل كانت الحضارة البشرية سوى تلك المحاولة المستمرة التى طالما قام بها البشر فى سبيل المحافظة على تلك الصورة المثالية التى ورثوها عن أنفسهم ؟ وإذن فهل من عجب أن نرى مالرو يعرف « الحضارة » نفسها فيقول : « إنها تلك المعرفة التى توقفنا على ما جعل من الإنسان شيئاً آخر غير مجرد « صدفة » أو « عرض » فى صميم الكون ؟ وهل من غرابة بعد ذلك فى أن نجد فيلسوفنا يؤكد أن الجانب الأكبر من تراثنا الحضارى إنما يتجلى فى ذلك العالم الإنسانى الزاخر بالكلمات والأصوات والأشكال ، مما عملت على تخليده أجيال بعد أجيال ؟

هل يكون « الفنان » حقاً هو « الإنسان الأعلى » ؟ !

ولكن ، أليس الفن — كما يقولون — مجرد تعبير عن المجتمع ؟ أليس الفنان هو مجرد ناطق باسم بعض القيم التاريخية السائدة فى عصره ؟ . . . هذا ما يرد عليه مالرو بالسلب : فان الفارق شاسع — فى نظره — بين « الإنتاج » production و « الإبداع » création ، وبالتالى فانه ليس فى الإمكان إرجاع الواحد منهما إلى الآخر . وليس أمعن فى الخطأ من أن نوحد بين الفن الموجه المستعبد ، والفن الحر المنطلق ، فنجعل من « الإنتاج » مرادفاً للإبداع ، فى حين أن الفن الإبداعى إنما ينشأ من صميم عملية الصراع التى يقوم بها الفنان ضد المجتمع الذى نشأ فى كنفه ! وكيف يتسنى لأى فنان أن يقدم لنا أعمالا فنية أصيلة إذا كانت هناك قوة خارجية تجىء فتفرض عليه الأسلوب الذى لا بد له من اصطناعه فى عمله ؟

« حقاً إنه قد يكون ثمة تصوير شيوعى جيد ، وأنا مقتنع بذلك ؛ بل قد ينشأ فى روسيا « تصوير عظيم » ، ولكن على شرط أن يظل المصور الشيوعى — حتى حين يكون مقتنعاً بضرورة خدمة الطبقة العاملة ، بل حتى حينما تكون موضوعاته مجرد دعايات — سيداً لأسلوبه ، أعنى حر التصرف فى فنه » .

ونحن نوافق مالرو على أن « الفن » مظهر لسيادة الإنسان فى كل زمان ومكان ، بدليل أنه حيثما وجد « فن » ، فلا بد من أن يكون ثمة « إنسان » متحرر منتصر . وقد لا نجد مانعاً أيضاً من التسليم مع مالرو بأن من شأن الفن أن ينقلنا من عالم القضاء والقدر ، إلى عالم الوعى والحرية . ولكننا نلاحظ — مع ذلك — أن تاريخ الفن ليس بالضرورة تاريخ الانتصار المستمر والتحرر الدائم ، بل هو تاريخ شاق حافل بالعثرات الأليمة ، والمحاولات الفاشلة ، والخبرات المتوالية التى قد تصيب مرة وتخيب مرات ! ومن هنا فانه قد يكون فى وسعنا أن نستعيض عن صورة « الإنسان المنتصر » التى قدمها لنا مالرو فى كتابه « سيكولوچية الفن » بصورة ذلك « الفنان المتواضع » الذى يسعى جاهداً فى سبيل إشباع حاجات عصره ، فيعمل على القيام بمحاولات متعددة (لا تخلو من تردد وتعثر وخطأ) من أجل تحقيق ضرب من التكيف بينه وبين المقتضيات الفنية لذلك العصر . فليس الفنان — كما لاحظ جورج ديتوى G. Duthuit — بمثابة مارد جبار يحيا بمعزل عن أهل مجتمعه ، بل هو مجرد إنسان يحاول حل بعض المشكلات الفنية التى يجدها فى عصره ، فيفشل أحياناً كثيرة ، وينجح فى بعض الأحيان ، دون أن يكون لفنه ذلك الطابع الإنسانى « الخالد » الذى حاول مالرو أن يجعل منه المظهر الأوحد لعظمة الإنسان .

والحق أننا لو نظرنا إلى الفنان على أنه مجرد إنسان يحيا فى احتكاك مستمر بالعالم ، لما وجدنا أى « إعجاز » فى تلك العملية التحويرية التى يقوم بها حين يحيل العالم إلى « تصوير » ! صحيح أننا نميل فى العادة إلى إضفاء الكثير من السمات السحرية على الفنانين بصفة عامة ، والمصورين بصفة خاصة ، مثلنا فى ذلك كمثل العاشق الذى يخلع على عشيقته الكثير من الصفات السحرية ، ولكننا فى الحقيقة لو أنعمنا النظر إلى حياة الفنانين — كما لاحظ ميرلو بونتى — لوجدنا أنهم بشر عاديون لهم محاسنهم ومساوئهم ، مثلهم فى ذلك كمثل العشيقة المعبودة التى هى مجرد مخلوقة عادية لها مناقبها ومعايبها ! ولهذا يحذرنا ميرلو بونتى من النظر إلى الفنان على أنه « إنسان أعلى » : Surhomme ، مؤكداً أن الفنان لا يخرج عن كونه رجلا عادياً يحيا فى صميم الواقع حياته البشرية كانسان ! ومعنى هذا أن الفنان لا يملك أى سر خاص يعلو على حياته التجريبية ، وإنما يمتزج سره — إن كان ثمة سر — بخبراته المتواضعة ، وإدراكه الخاص للعالم ، دون أن يكون ثمة مجال آخر يمكن أن نلتقى فيه بهذا السر ، عارياً منعزلا ، وجهاً لوجه ! والظاهر أن مالرو قد نسى أو تناسى هذه الحقيقة حينما صور لنا الفنان بصورة الإنسان الخالد ، أو الرجل العبقرى الفذ ، وكأن المصورين أفراد غير عاديين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة ! ولكن ، مهما تراءى لنا المصور فانه فى الحقيقة لا يخرج عن كونه إنساناً لا يكف عن العمل ، ولا يملك سوى الاستيقاظ كل صباح من أجل مواجهة الأشياء من جديد ، إذ يلمح على وجوهها ذلك التساؤل عينه ، بل ذلك النداء نفسه ، الذى لم يستطع يوماً الفراغ تماماً من الإجابة عليه أو الاستجابة له ! ! وإذن فان عمل الفنان — فى نظره هو — عمل متصل هيهات أن يستحيل يوماً إلى عمل تام مكتمل ، ما دام عليه باستمرار المضى فيه والعمل على مواصلته ، دون أن يكون فى وسعه هو ، ولا فى وسع أى إنسان آخر ، أن يفاخر به العالم ، أو أن يتحدى به الكون ! ومهما كان من أمر ذلك « الإبداع » الذى لا بد من أن ينطوى عليه كل « عمل فنى » أصيل ، فان من المؤكد — فيما يقول ميرلو بونتى — أن عمل الفنان هو فى صميمه مجرد إجابة أو استجابة للعالم ، والماضى ، وشتى الأعمال الفنية السابقة ؛ وبالتالى فان إنتاجه لا بد من أن يتخذ طابع « التحقيق » الذى لا يخلو من مؤاخاة أو مصادقة لغيره من الفنانين . ولولا ذلك ، لما كان فى الإمكان التحدث عن أى تاريخ فنى ، بل لما كان فى وسعنا على الإطلاق تحقيق أى ضرب من التواصل مع الآثار الفنية القديمة .

وعلى حين أن مالرو قد أعلى من شأن «المتحف» باعتباره الوسيلة الناجعة التى سهلت على الباحثين مهمة دراسة تاريخ الفن ، نجد أن فيلسوفاً مثل ميرلو بونتى ينبهنا إلى أخطار «المتحف» فيقول : إنه يحيل الأعمال الفنية إلى آثار جامدة ميتة ، يشهدها المتفرج وكأنما هو يشهد « روائع مكتملة » قد حققتها أيدى « آلهة بشريين » ! أو كأنما هو يتأمل أعمالا خالدة قد أراد لها أصحابها أن تظل شاهدة على عظمة القرائح التى دفعت بها إلى عالم الخلود ! والحق أن المتحف حين ينتزع بعض الأعمال الفنية من البيئة التى نشأت فى أحضانها ، أو حينما يضعها بين أيدينا عارية تماماً من شتى الأعراض التى أحاطت بنشأتها ، فانه قد يوهمنا بأن تلك المحاولات الفنية إنما هى « نماذج كاملة » قد جعلت لمتعة أبصارنا ، أو قد يوقع فى ظننا أن ثمة عناية تمسك دائماً بأيدى الفنانين وتعمل باستمرار على حسن توجيههم ! وعلى حين أن « طراز » كل فنان إنما كان يمثل حياته نفسها ، فما كان لينبض إلا بنبضات قلبه ، فضلا عن أنه هو الذى كان يسمح له بتعرف كل جهد آخر غير جهده الخاص ، نجد أن « المتحف » يحيل هذا الوجود التاريخى الحافل

بأسباب التلقائية ، والحيوية ، والسرية ، والحياء ، والتردد ، والتعثر ، إلى تاريخ رسمى زاخر بمظاهر التبجيل والتعظيم والتفخيم ! وهكذا يصبح المصورون — فى أنظارنا — مخلوقات غريبة هجينة ، وتبدو لنا أعمالهم آثاراً فنية خالدة مكتملة ، بينما الحقيقة أن أعمالهم قد تولدت فى أحضان الحياة الحارة الدافئة ، ولكنها أصبحت بين جدران « المتحف » آثاراً جامدة باردة قد فقدت كل حياة ! وكما أن المكتبة — فيما يقول سارتر — تحيل كتابات الإنسان (التى هى فى الأصل أفعال وحركات) إلى مجرد « رسائل » أو « خطابات » ، فكذلك يجئ « المتحف » أيضاً فيقتل حيوية فن التصوير ، ويقضى تماماً على حدته ، ويجعل منه مجرد « عمل تسجيلى » !

هل يكون « الفن » هو « كلمة السر » ؟ !

وهنا قد يحق لنا أن نتساءل : لماذا ارتمى مالرو — فى خاتمة المطاف — عند أقدام ذلك « الإنسان الأعلى » الذى تراءى له من وراء شبح الفنان ؟ هل يكون حنين مالرو إلى « المطلق » هو الذى أدخل فى روعه أنه قد التقى فى شخص « الفنان » بذلك « الإنسان الأعلى » الذى طالما راقته صورته عند نيتشه ؟ . . . الحق أننا لو أنعمنا النظر إلى حياة مالرو الروحية ، لوجدنا أنه أولا وقبل كل شىء إنسان قلق على المصير البشرى ؛ وليس فى استطاعة أى شىء كائناً ما كان أن يخفف من حدة قلقه ، سواء أكان هذا الشىء هو المخاطرة ، أم هو الفعل السياسى ، أم هو الحرب ، أم هو التأمل الجمالى . . . الخ . ومن هنا فقد جاءت لديه تلك الرغبة الميتافيزيقية العارمة فى التشوف والتطلع ، مما كان يدفعه باستمرار نحو تجارب متنوعة وإحساسات متعارضة ، فكان من ذلك تعلقه بدراسة الفنون والحضارات والمذاهب الميتافيزيقية . . الخ . وحسبنا أن نعود إلى كل مؤلفات مالرو لكى نتحقق من هذا « الطابع الغنائى » الحافل بالقشعريرة والقلق ، وكأن كل كتاباته إن هى إلا محاولات يائسة من أجل الوصول إلى « المطلق » !

ولم يكن فى وسع روايات مالرو أن تدنو به إلى أعتاب هذا « المطلق » : فقد كان عالمه الروائى عالماً عجيباً من الموجودات المنفصلة التى لا يتحقق بينها أى تواصل ، حتى لقد قال عنه بعض النقاد إنه « عالم الانفصال التام » ! وآية ذلك أن « المحاورات » العديدة التى جرت على قلم مالرو فى تلك الروايات لم تكن فى الحقيقة سوى « مناجيات » ، يتحدث فيها كل شخص إلى نفسه ولنفسه ، دون أن يفكر لحظة واحدة فى محدثه ! ومن هنا فان محاورات الفوضويين والشيوعيين ، وأهل المغامرات ورجال الحرب ، والمثقفين والفلاحين ، والرجال والنساء ، فى كل روايات مالرو ، إنما هى محاورات يتحدث فيها كل طرف بلغة لا يفهمها الطرف الآخر على الإطلاق ! وهكذا كان أبطال مالرو دائماً عاجزين عن التفاهم : لأن كل واحد منهم إنما كان ينكر الآخر ، بدلا من أن يعمل على مواجهته ! وكثيراً ما كان « الخصم » فى بعض روايات مالرو (كما هو الحال مثلا فى رواية « زمن الاحتقار » أو فى رواية « الأمل ») يختفى تماماً ، لكى يكون الصراع بأسره بين « رجال » ومجرد « ظلال » ! ولم يكن من المستغرب بعد ذلك أن يبدو الإنسان لمالرو حقيقة متوحدة منعزلة ، عاجزة تماماً عن مواجهة الزمان ، والعذاب ، والموت ! بل لقد بدت له الحضارات نفسها أسراراً خفية أو ألغازاً غامضة يعجز كل منها عن فهم غيره ، ويحيا كل منها فى عزلة أو شبه عزلة . ثم جاء رفض مالرو لكل « حقيقة متعالية » ، وكل مبدأ فائق للطبيعة ، فلم يكن فى استطاعته سوى أن يغلق التاريخ على ذاته ، وأن يجعل خلاص الإنسان رهناً بارادته !

ثم كان اكتشاف مالرو للفن ، فكان هذا الاكتشاف بمثابة إنقاذ تام للحضارة البشرية بأسرها ،

وكان اهتداء مالرو إلى عبقرية الإبداع الفنى بمثابة اهتداء إلى « كلمة السر » فى عظمة الإنسان ! وهكذا خيل إلى مالرو أنه قد وجد فى شخص «الفنان» ذلك « الإنسان الأعلى » الذى كان ينشده ، وأنه قد عثر فى« الفن» نفسه على« المطلق » الذى طالماحن إليه! ولم يلبث مالرو أن راح يعفر جبهته عند أقدام ذلك « الإنسان الأعلى » .

بين مالرو الفنان ومالرو عابد الفن !

والحق أننا لو عدنا القهقرى إلى نقطة البداية فى كل تاريخ مالرو الفكرى ، لوجدنا أن هذا المفكر الثورى الذى انطلق من الإيمان بالإنسان ، لم يستطع يوماً أن يقنع بعبادة الإنسان ! ومن هنا فقد ظل مالرو — طوال حياته الفكرية — يتنقل من عبادة إلى عبادة ، دون أن يتمكن يوماً من القضاء على حنينه إلى « المطلق » ! ولكن روح مالرو الوثنية قد أبت إلا أن تعفر جبهتها عند أقدام الكثير من « الأوثان » : فكان من ذلك أن مجد مالرو « الموت » حيناً ، و « المخاطرة » حيناً آخر ، وكان من ذلك أن أله « التاريخ » تارة ، و « الثورة » تارة أخرى ، إلى أن قادته قدماه — فى خاتمة المطاف — عند الوثن الأكبر : وثن « الفن » ، فخيل إليه أنه اكتشف فى تراث الإنسانية الفنى تلك الوحدة الحقيقية التى يمكن أن تؤلف بين قلوب البشر ، محققة فيما بينهم ضرباً من « التواصل » الحقيقى . ولم يكن من الغرابة فى شىء أن يعلى مالرو من شأن « الفن الحديث » ، فقد وجد فى هذا الفن الأداة الوحيدة الناجعة التى يسرت لنا رؤية سائر أشكال العالم ، إذ استطاع الفنان الحديث — لأول مرة فى تاريخ الفكر البشرى — أن ينفذ إلى تراث الأشكال ، وأن يحمل إلينا تلك الثروة الفنية الضخمة التى طالما بقيت مطوية فى ظلام القرون الغابرة ! وهكذا كان تمجيد مالرو للفن بمثابة إقرار بما وراء الإنسان ، أو اعتراف بما هو فوق التاريخ ، وكأن فيلسوفنا قد سلم ضمناً بوجود « مبدأ علوى » يتجاوز الإنسان هو الذى يحرك من خلف الستار كل مصير الفنان !

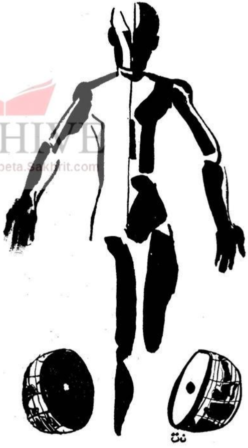
وإن الكثيرين ليتساءلون اليوم عن السر فى انقطاع مالرو عن تأليف الرواية ، وهو الذى بدأ حياته الأدبية بتقديم الكثير من الأعمال الروائية الخالدة ! أيكون المنصب السياسى الذى تقلده فى عهد الجنرال ديجول هو السبب فى انصرافه عن الكتابة ؟ أم هل يكون معين عبقريته قد نضب ، فلم يعد فى وسعه سوى تمجيد الفن ، بدلا من العمل على خلق أعمال فنية أصيلة ؟

. . . كل تلك أسئلة قد لا يكون من السهل الإجابةعليها ،ولكن الذى لا شك فيه أن مالرو الفنان قد استحال إلى مالرو آخر هو مجرد عابد للفن ! وحينما ينظر الإنسان إلى الفنان على أنه صنف أعلى من الإنسان ، فان ثقته فى نفسه سرعان ما تضعف ، وبالتالى فانه لا بد من أن يرى فى نفسه مجرد « إنسان » ! ولعل هذا هو السبب فى أن مالرو الشيخ الذى ينادى اليوم بتمجيد الفن ، لم يعد هو مالرو الشاب الذى كان يصنع الفن ! فهل نقول إننا قد خسرنا مالرو الفنان ، ولم يعد أمامنا اليوم سوى مالرو عابد الفن ؟ أم نقول إننا قد كسبنا مالرو الفيلسوف ، بعد أن نعمنا حيناً بصحبة مالرو الأديب ؟ . . . إنه لمن الصعب — بطبيعة الحال — أن نختار بين الصفقتين ، فحسبنا أن نقدم لمالرو « الإنسان » تحية إجلال وتقدير ، باسم حضارة آمنت دائماً بالإنسان ، ولكنها بقيت مقتنعة دائماً بأنه لا سبيل إلى فهم الإنسان إلا بالعمل على تجاوز الإنسان ! ولكن ، ليست « الإنسانية » فى أن تقول : « لقد أصبحت إنساناً دون عون الآلهة ! » — كما ظن مالرو — بل « الإنسانية » أن تقول : « لقد أصبحت إنساناً لأرضى نفسى ، وأرضى الله » !

زكريا إبراهيم

عود إلى اليمين واليسار

دكتور حامد ربيع



● اليسارية قد تطلق فى بعض الأحيان مختلطة بالاشتراكية وقد تختلط بالشيوعية ، ولكنها دائماً تتضمن مفهوم الحزب المعارض ... أى التجمع السياسى الذى يرفض التعاون مع الحكومة القائمة .

● التميز بين اليسارية واليمنية ليس مجرد لفظ شكلى ، وإنما هو حقيقة ذاتية قد تختلف درجاتها ، ولكنها دائماً تعبر عن فلسفة معينة أو نظرة معينة للوجود والحياة .

يسار أم يمين ؟ يمينية أم يسارية ؟

كلمات قد تبدو لأول وهلة واضحة لا تدعو للكثير من التأمل والتفكير . ومع ذلك ما أدق ما تفرضه من مفاهيم ، وما تدعو إليه من صراع مذهبى !

على أننا لو أردنا تبسيط أصول التفرقة بين اليمينية واليسارية وإرجاعها إلى مصادرها الفكرية الأولى ، لوجب أن نفصل بين نواح ثلاث كل منها يعبر عن حقيقة تختلف كل الاختلاف عن الأخرى :

فالتميز بين يسارية ويمينية يعبر أولا عن حقيقة استراتيجية .

وهو ثانياً يرتبط بنظرية الاتجاهات السياسية .

وهو ثالثاً يصور عقيدة أو أيديولوجية أو فلسفة ذات معالم واضحة .

كل من هذه المعانى له مدلوله المختلف كل الاختلاف عن الآخر ، ولا يجوز أن تختلط علينا فى عرضنا للتميز بين اليسارية واليمينية هذه النواحى الثلاث . فلنحاول أولا أن نحدد هذه المفاهيم .

الحقيقة الاستراتيجية

فالتميز بين المفهومين هو أولا تعبير عن استراتيجية معينة تستمد مصادرها من التقاليد العسكرية ، حيث كان يقال الجناح الأيسر للقوات المهاجمة أو الجناح الأيمن ، ويقصد بذلك القسم من الجيش أو من القوات العسكرية الذى يوجد على يمين أو على يسار القائد ومساعديه ، وكان هذا الأخير يوجد عادة فى وسط القوة المهاجمة . هذا الاستعمال نجده فى جميع الآثار الأدبية التى تعودت أن تصف المعارك العسكرية بلغة تنقل الواقع المستقر عليه من حيث الاستعمال الاصطلاحى . وخطابات نابليون بونابرت ومن قبله قيصر مليئة بهذا الاستعمال . ومن هذا المفهوم استمد أول استعمال لهذه الكلمة فى نطاق القوى السياسية الحزبية — وبصفة خاصة — ابتداء من الثورة الفرنسية . فأضحت الكلمة تعبر عن أولئك الذين يجلسون على يمين أو يسار رئيس الهيئة البرلمانية . وفى خلال ذلك كان قد دخل فى العرف النيابى عادة جلوس أولئك الذين فى نيتهم التصويت ضد القرار على يسار رئيس الهيئة البرلمانية ، على عكس من فى نيتهم تأييد القرار فيتخذون مجلسهم فى الوضع المقابل . رغم ذلك فان التميز بين اليسارية واليمينية فى هذا المعنى محدود القيمة ، لأنه لا يعبر إلا عن اختلاف فى وجهات النظر بخصوص موضوع معين دون أن يرقى هذا الخلاف إلى صراع عقيدى ، وسوف يظل الأمر على هذا النحو حتى تظهر فكرة الحزب السياسى وتتغلغل فى العرف النيابى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر فيبدأ الاستعمال الذى يربط بين اليسارية أو اليمينية من جانب والحزب السياسى من جانب آخر . وبهذا المعنى سوف نجد الكلمة تعبر عن مفهوم يعكس حقيقة تاريخية من جانب ووضعاً استراتيجياً مؤقتاً من جانب ثان .

فاليسارية قد تطلق فى بعض الأحيان مختلطة

بالاشتراكية وقد تختلط بالشيوعية ، ولكنها دائماً تتضمن مفهوم الحزب المعارض أى التجمع السياسى الذى يرفض التعاون - مع خلاف فى درجة الرفض - مع الحكومة القائمة . أما اليمين فهو يعبر عن الحزب الذى يقف إلى جوار ذلك النظام .

وهكذا تصير كلمة يسار لا تعنى أكثر من وضع استراتيجى اتخذ بخصوص مشكلة معينة أو موقف معين، قد يكون موقتاً وقد يكون دائماً ولكنه على أى حال لا يعنى أكثر من وضع تحدده ظروف مزدوجة : سياسة عامة من جانب وتنظيم سياسى لإحدى القوى التى يتكون منها المجتمع من جانب آخر . وهكذا نجد أنه من الطبيعى أن حزباً واحداً يتنقل من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار تبعاً للظروف التى تفرضها عليه ظروف الحكم وخصائص الطبقة الحاكمة . وليس أدل على ذلك من تاريخ الحزب الراديكالى الفرنسى الذى عرف اليسارية ثم اليمينية ثم العودة إلى موقف وسط فى تاريخه الطويل ابتداء من أوائل القرن التاسع عشر .

نظرية الاتجاهات السياسية

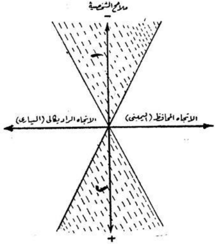
على أن هذا التميز بين اليسارية واليمينية لا يمكن أن يقتصر على مجرد حقيقة شكلية، مردها ظروف التلاعب بالقوى السياسية . وهذا يقودنا للمعنى الثانى وهو أن كلا هذين التعبيرين يرتبطان بمفهوم آخر أكثر عمقاً وأشد ارتباطاً بمعالم الشخصية الفردية . نقصد بذلك نظرية الاتجاهات السياسية .

لقد أضحى من الأمور المسلم بها فى الفقه حالياً أن كلمة اتجاه سياسى يقصد بها إجمالا الاستعداد الذاتى للمواطن لاتخاذ موقف معين من السلطة الحاكمة . هذا الاستعداد ينبع من الذات الفردية . وقد يتشكل بالظروف المحيطة بالفرد من خصائص اجتماعية واقتصادية، وقد يتقابل مع أيديولوجية معينة تسمح له بالتكامل أو تنقله من درجة معينة من درجات الاهتمام أو عدم الاهتمام إلى درجة أخرى أكثر أو أقل عمقاً؛ ولكنه بصفة عامة ليس إلا نقطة تلاقى بين المواطن والسلطة الحاكمة . وهذا يقودنا إلى أن نلاحظ إجمالا أن المواطن كفرد عادى من حيث موقفه من ظاهرة السلطة قد يتنوع : فهو إما مهتم بالظاهرة أو غير مهتم . الثانى لا يعنيه ما يحدث من حوله : يعيش حياته الذاتية اليومية ولا يربطها بأى علاقة مع الحياة العامة أو ما يرتبط بتوجيه الجماعة . أما المهتم فهو لا يمكن أن يتخذ إلا موقفاً من اثنين : شخص راض عما هو قائم، وشخص يرفض ذلك الذى يحيط به من معالم النظام السياسى . فان كان قابلا لهـذا النظام فهو قوة مؤيدة ، إيجابية ، غير معارضة، أو بعبارة أخرى قوة مرتاحة وراضية . أما الطرف الثانى فهو قوة ترفض القائم ولا تقبله لأنها تشعر بأنه لا يحقق الآمال التى عقدتها عليه، ولذلك فهى غير راضية وغير مؤيدة . بهذا المعنى تكون القوة الأولى يمينية والثانية يسارية .

من هذا نلحظ أن الاتجاه السياسى عندما يميز بين يمين ويسار لا يفعل سوى أن ينقل التميز السابق الذى عرفناه فى نطاق الاستراتيجية السياسية ليجعل منه أساساً استعداد الفرد الذاتى فى مواجهة النظام السياسى وهذا يقودنا إلى السؤال التالى :

هل هناك أفراد ولدوا ولديهم استعداد طبيعى ألا يكونوا سوى يساريين أو يمينيين ؟ وإن صح ذلك فما هى مظاهر ذلك الاستعداد الطبيعى ؟ وإن صح ذلك فكيف يمكن تغيير هذا الاستعداد الطبيعى وإلى أى مدى ؟

ليست غايتنا من هذه الخلاصة سوى أن نلفت النظر للأخطاء التى يقع فيها من يتعرض لهـذا الموضوع، عندما تختلط فى ذهنه موضوع اليسارية بالشيوعية من جانب، ومن جانب آخر عندما تطلق هذه الكليات على العلاقات الدولية، وبصفة خاصة على أوضاع الدعاية الايديولوجية التى يواجهها العالم فى هذه اللحظة . ومع ذلك فليس من قبيل اللغو أن نذكر



التميز بين اليسارية واليمينية كما يتصوره العالم ايسنك فى كتابه « سيكولوجية السياسة »

القارئ بأن هنالك عدة نظريات تجريبية ، أريد بها تكشف حقيقة الاستعداد الذاتى لليسارية أو اليمينية .

أول من أثار هذه الناحية الفلسفة الماركسية، وبصفة خاصة خلال أحداث عام ١٨٤٨ وما بعدها . وقد أضحى من قبيل العرف المستقر عليه خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر أن يوصف اليسارى بأنه يمثل خصائص وعلامات عضوية تسمح بروئيته واضحاً فى مواجهة اليمينية ، بل نجد أن هناك من المؤلفين من دخل بهذا الخصوص فى تفصيلات لاحصر لها ، تتضمن فى كثير من الأحيان مبالغات مقصودة . ويكفى أن نذكر من بين هذه الصفات الخصائص الآتية :

أولا : الرفض .
ثانياً : التقدم .
ثالثاً : الفوضى .
رابعاً : الشك .

وذلك على عكس خصائص اليمين التى تعبر عن النقيض المباشر للصفات السابقة :

أولا : القبول .
ثانياً : التقاليد .
ثالثاً : النظام والتنظيم .
رابعاً : الثقة .

على أن هذا التميز ظل تنقصه الدراسات العلمية الحقيقية،حتى تصدى له عالمان من علماء النفس السياسى ليقوم كل منهما فى نطاقه بدراسة تجريبية، محاولا أن يصل عن هذا الطريق لتحديد علامات وملامح الاستعداد الذاتى لليسارية أو اليمينية ، أول هذين العالمين،الأمريكى ادورنو الذى عكف خلال فترة طويلة مع مجموعة من أشهر الباحثين على دراسة فى جامعة بركلى لتحليل علامات الشخصية المسيطرة، والذى عن طريقها توصل لتحديد خصائص الاتجاه الشيوعى كأحد الاتجاهات السياسية . ودون توغل فى تفصيلات فنية بهذا الخصوص يكفى أن نتذكر أن أهم الخصائص التى تعبر عن الاستعداد لليمينية (عكسها يقابل الاستعداد لليسارية) هى طبقاً لنتائج هذه الأبحاث الآتية :

أولا : احترام الوضع القائم وعدم الخروج على العادات المستقرة ولا مناقشتها .
ثانياً : الميل إلى العدوانية .
ثالثاً : التأثر المطلق بنماذج التوفيق .
رابعاً : عدم التقيد الموضوعى بالقيم الأخلاقية .
خامساً : الاسقاط بمعنى اتهام الآخرين بذلك الذى يشعر الشخص أنه نقائصه الذاتية .
سادساً : الاهتمام بالجنس والنظر إليه كعلامة معبرة عن قيمه فى ذاته .

هذه النظرية رغم أنها موضع انتقاد من بعض نواحيها التجريبية، إلا أنها وضعت أسس نظرية أخرى

قدم لها صياغة مؤقتة العالم الإنجليزى ايسنك أستاذ علم الأمراض العقلية بجامعة لندن . هذه النظرية ترفض أن تجعل تميز الاتجاهات السياسية على أساس متغير واحد، وإنما تضيف متغيراً ثانياً بحيث تقدم لنا أربع صور من صور الاتجاهات السياسية . فهى تميز بين عاملين أحدهما يمكن أن يوصف بأنه ملامح الشخصية الفردية ، وثانيهما بأنه خصائص العامل العقيدى . وتقابل هذين العاملين : أيديولوچية من جانب، وخصائص للشخصية من جانب آخر يسمح بتقديم نوع الاتجاه السياسى ، ليصير إما محافظاً تقدمياً أو محافظاً رجعياً وكلاهما يعبر عن اليمين . وإما يسارياً مسيطراً أو يسارياً معتدلا وكلاهما يعبر عن الموقف المضاد .

وبغض النظر عن كل ما يتصل بالنواحى الفنية المتعلقة بهذه التفسيرات ، فالأمر الأساسى الذى يجب أن نلحظه ، هو أن اليسارية واليمينية تصير بهذا المعنى نوعاً من أنواع التوفيق بين الشخصية الفردية وذاتيتها ، وبين الأيديولوچية السياسية التى تسعى إليها تلك الشخصية لتجد فيها انعكاساً لاستعدادها الطبيعى .

وهذا يقودنا إلى المعنى الثالث .

الفلسفة أو العقيدة أو الأيديولوچية

التميز بين اليسارية واليمينية يعبر أيضاً عن تميز يرتفع عن أن يكون مجرد استعداد طبيعى أو استراتيچية معينة ليصير إحدى خصائص الفلسفة أو لعقيدة أو الأيديولوچية . وبطبيعة الحال نحن نسلم بأن كلا من هذه المفاهيم له مدلوله الخاص ولكن لا يوجد ما يمنع من أن نحملها معنى واحداً ولو مؤقتاً .

إن كلمة ايديولوچية لا تعنى أكثر من تصوير الواقع السياسى الذى يبلغ درجة معينة من التكامل الوظيفى لكل ما يتصل بعلاقة الطبقة الحاكمة بالطبقة المحكومة ، مع إبراز لخصائص المجتمع المثالى التى تتصوره تلك العقيدة وطرق الوصول إليه .

وهكذا تتضمن الأيديولوچية عناصر ثلاثة :

أولا : تصويراً للعالم المثالى .

ثانياً : هذا التصوير يبلغ درجة معينة من الكمال والشمول . وكلما اتسعت عناصره ولم يقتصر فقط على النواحى السياسية كان أكثر صلاحية لأن يؤدى وظيفته الحقيقية .

ثالثاً : وهو لا يقتصر على الخيال ، بل يضع قضبان الطريق الذى يسمح بالوصول إلى جعل ذلك المجتمع المثالى حقيقة واقعة .

وهكذا نرى الأيديولوچية قد تتسع وقد تضيق : فهى إن اتسعت شملت الفلسفة فى معناها التقليدى ، وإن ضاقت اقتصرت على النواحى السياسية للتفكير الفلسفى ؛ ولكنها دائماً تتضمن تلك العناصر الحركية التى تسمح بتقديم نموذج للاستراتيچية السياسية فى سعيها لتحقيق المجتمع المثالى الذى تتصوره .

هنا نجد الأيديولوچية أيضاً من الممكن أن تكون يسارية أو يمينية . على أن المعنى فى هذه اللحظة يصير أكثر دقة وأكثر غموضاً فى آن واحد .

ويزداد هذا الغموض عندما نقارن تقاليدنا المحلية بالأوضاع القائمة فى التقاليد الغربية . فنحن كنا – ولا نزال – نرى فى كلمة اليسارية تعبيراً عن نوع من الاحتقار أو الشك أو عدم الاطمئنان . الايديولوچية اليسارية دائماً ترتبط فى ذهننا برفض للدين ، ومقاومة لكل ما هو قومى، وسعى نحو قيم غريبة عنا وعن تقاليدنا التاريخية ، وذلك على عكس الوضع القائم فى التقاليد الغربية . فليس هناك أكثر إساءة لايديولوچية معينة من أن توصف بأنها يمينية .

وعلامة الاحتقار التى نستطيع نحن أن نصبغها على ايديولوچية سياسية معينة بأنها يسارية، يقابلها الوصف الغربى بأنها يمينية حتى أن الكثير من الأيديولوچيات التى هى بطبيعتها يمينية تعلن عن نفسها وتتقدم لجمهورها فى دعايتها السياسية باسم اليسارية المعتدلة .

الأمر الثانى الذى يجب أن نلاحظه أن هـذا المفهوم ليس جديداً فى تاريخ الفلسفة والفكر السياسى ؛ ففكرة اليسارية عرفت منذ أقدم العصور ، وهى وصلت إلى حد أن تحكم جميع مظاهر التطور الدستورى فى خلال القرن الثانى قبل الميلاد وما أعقبه من حوادث حتى منتصف القرن الأول بعد الميلاد . وهى أيضاً تحكمت فى الكثير من تطورات النظم السياسية وبصفة خاصة فى المجتمع الجرمانى خلال العصور الوسطى ، وهى لم تختلط وترتبط بالشيوعية إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على أن هذا لا يمنع أنها لا تزال تمثل الأصل والشيوعية الفرع : لا هو الوحيد ولا هو الأهم ولا هو اللازم .

وهذا يقودنا إلى سؤالين : ما هى مظـاهر الأيديولوجية السياسية اليسارية على عكس الأيديولوجية اليمينية ؟ ثم ما هى الاتجاهات المعبرة عن كل من هاتين الصورتين من صور الأيديولوجية ؟

دون دخول فى تفاصيل يرفض المقام أن نتعرض لها ، يجب أن نلاحظ أن الأيديولوجية اليسارية اليوم تجد لها تعبيرات أربعة :

أولا : النقابية السياسية (الثورية وغير الثورية)
ثانياً : الكاثوليكية اليسارية .
ثالثاً : الاشتراكية الوطنية .
رابعاً : الشيوعية الدولية .

كل من هذه الفلسفات لها مصادرها الفكرية وأصولها المنطقية ، ولكن لو اقتصرنا على العلامات العامة التى تجمع بين مختلف هذه الأيديولوجيات للاحظنا أنها تشترك فى الخصائص الأربعة الآتية :

أولا : التفاؤل .
ثانياً : عدم الاهتمام بالماضى وربط الحاضر بالمستقبل .
ثالثاً : النظرة الإنسانية للعلاقات الوطنية .
رابعاً : السعى إلى التطوير الإيجابى ولو بالعنف .

جميع هذه الخصائص تعكس فلسفة معينة وهى أن التطور الإنسانى يتجه دائماً إلى التقدم ، وأنه حتى فى لحظات التدهور تخطو إلى الأمام ، وأن على الفلسفة واجباً أساسياً وهو أن تشارك فى حركة التطور هذه بمختلف مظاهر التعبير عن الفكر السياسى وغير السياسى .

نسبية اليمين واليســار

هذا العرض الموجز يسمح لنا فى النهاية بأن نجيب على علامات استفهام معينة . أولها أن التمييز بين اليسارية واليمينية ليس مجرد لفظ شكلى ، وإنما هو حقيقة ذاتية قد تختلف درجاتها ، لكنها دائماً تعبر عن فلسفة معينة أو نظرة معينة للوجود وللحياة .

وثانيها أن العلاقة بين اليسارية واليمينية ليست مجرد موقف مضاد ، وإنما هى علاقة تتدرج بطريقة دائمة ومطردة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . وهذا ما يسمى النسبية فى تقسيم أنواع اليسارية أو اليمينية ، بمعنى أن هذا التمييز يعبر عن حقيقة مستمرة يكون التنقل فيها من اليمين إلى اليسار أو بالعكس ، هو تعبير عن درجات متفاوتة ، فى حقيقتها ليست إلا تعبيراً عن مواقف مختلفة وبالتالى عن اتجاهات متعددة ، وهكذا نجد من يميز بين أقصى اليمين واليمين الوسط واليمين اليسارى ، ليقابله أقصى اليسار أو اليسار المتطرف واليسار المتوسط واليسار اليمينى حيث يكاد يختلط اليسار اليمينى باليمين اليسارى .

بطبيعة الحال كل هذه التمييزات عندما تدق وتتفرع تصير شكلية أكثر منها موضوعية ؛ ولكنها دائماً تعكس فلسفة واضحة المعالم . ولعله يجدر بنا ونحن فى سبيل أن نختتم هذه العجالة ، أن نذكر القارئ بالانفصال الذى أصاب الفلسفة الهيجلية فى آخر حياة الفيلسوف الألمانى ، فظهرت مدرستان كل منهما تعبر عن فلسفة مختلفة من حيث مدلولها ومن حيث عناصر ومقومات تفسيرها للوجود الإنسانى : اليسارية الهيجلية التى منها نبعت الفلسفة الماركسية ، واليمينية الهيجلية ومنها استحدثت النازية جميع مصادر تأصيلها للمنطق المحافظ .

حامد ربيع

ما وراء الاشتراكية العربية

دكتور عصمت سيف الدولة

ليس آخر الحديث عن « الاشتراكية العربية » أن نقول : إننا مع تسليمنا بأن جوهر الاشتراكية واحد وهو إلغاء استغلال الإنسان لأخيه الإنسان ، فإنا نضيف إلى الاشتراكية سمتها القومية لنعبر بكلمة واحدة عن المضمون الاشتراكى المقابل لحصيلة أمتنا من الاستغلال ، وأنه إذا كنا متميزين عن غيرنا من الأمم بأن الاستغلال الرأسمالى يتجسد فى احتلال بعض أجزاء وطننا العربى ، وتمزيق أمتنا دولا شتى ، وحبس تطورنا عند مرحلة متخلفة من النمو الاقتصادى ، فان « الاشتراكية العربية » تكون أوضح التعبيرات دلالة على أن « إلغاء الاستغلال » الذى يكافح الشعب العربى من أجل تحقيقه، يعنى إلغاء الاستعمار والتجزئة والتخلف . يعنى حياة

● إن « الاشتراكية العربية » تكون أوضح التعبيرات دلالة على أن « إلغاء الاستغلال » الذى يكافح الشعب العربى من أجل تحقيقه، يعنى إلغاء الاستعمار والتجزئة والتخلف ، يعنى حياة الحرية والوحدة والرخاء .

● بعد خمسين سنة من البناء الاشتراكى طبقاً للمجتمع المادى الماركسى ، انتهت التجربة إلى نتيجتين : الأولى أن المجتمعات المرشحة مادياً للاشتراكية لم تنتقل إليها، وأن المجتمعات المحرمة عليها الاشتراكية قد اندفعت إليها .

● لا يشغل العالم الثالث الآن شىء — على المستوى الفكرى — أكثر من البحث العلمى لاكتشاف النظرية العلمية ، التى تؤكد حصيلة التجربة ، نظرية تؤكد أن الإنسان هو العامل الأساسى فى التطور وقائده .

الحرية والوحدة والرخاء . ليس هذا آخر الحديث بل أوله . إنها البداية البسيطة الملموسة الصالحة بهذا لتفتيت جمود أولئك الذين تكلس رفضهم السلبى « للاشتراكية العربية » . إننا نبدأ بما لا يستطيعون إنكاره ، رغبة منا فى أن يقبلوا — مجرد قبول — أن يسيروا معنا حتى نهاية الشوط.

فاذا كان مقبولا أن نستمر فى الحوار عن « الاشتراكية العربية »، فتلك فرصة مواتية لنغوص معاً إلى مستويات من البحث أعمق قليلا، علناً عندئذ أن نجد — معاً — أن وراء الاشتراكية نظرة تحتم أن تقترن دائماً بسمتها القومية ، فلا تكون سمتها تلك مجرد اختيار غير لازم لتعبير أوضح دلالة يستمد كل قيمته من انضباطه اللغوى، بل تكون استجابة لنظرة ذات قيمة خاصة قد تستحق أن نقبلها .

ولا بأس فى أن نكشف نحن ما فى المميز الذى ذكرناه أولا « للاشتراكية العربية » من قصور يحتم أن نتجاوزه اجتهاداً فى البحث عن أسس غير قاصرة ، إذا كانت « الاشتراكية العربية » تعنى تحرر الإنسان العربى من الاستغلال الرأسمالى فى صوره : الاستعمار والتجزئة والتخلف ، فان بعض الأمم من العالم الثالث لها ذات الحصيلة من الاستغلال الرأسمالى ، فهى محتلة مجزأة متخلفة . وفيها تكافح الجماهير العاملة — كما نفعل نحن — من أجل إلغاء ذلك الاستغلال بالتحرر والوحدة والرخاء . وتجمعها معاً تحت شعار الاشتراكية كما نفعل نحن أيضاً . فهل معنى ذلك أن تلك الأمم المكافحة تناضل من أجل «اشتراكية عربية» ؟!! وكيف يتسنى هذا إلا بأن تفقد الاشتراكية العربية سمتها القومية لتصبح عالمية ، أو بأن تسقط تلك الأمم المكافحة سمتها القومية لتستعير عروبتنا ؟ . وإذا لم يكن الأمر كذلك وكانت لكل منها اشتراكية ذات مضمون مماثل لمضمون الاشتراكية العربية فما الذى يميز هذى عن تلك حتى لو كانت لا تمتاز عليها بشىء ؟ .

الاشتراكية والقومية

ان أخطر مزلق يتعرض له القائلون بالاشتراكية العربية ، أن يحاولوا الخروج من هذا المأزق بالبحث عن أسباب التميز فى مشاعرهم القومية. عندئذ يجردون الاشتراكية العربية نهائيا من أية سمة علمية . ذلك لأن القومية — كما نعرف — وإن كانت صنعة التاريخ ومحصلة تفاعل عناصر موضوعية عديدة ، إلا أنها تنتهى إلى شعور مستقر بالانتماء القومى يحسه الإنسان فى نفسه، ويستغنى به عن تلمس أسبابه التاريخية . وعند تلك المرحلة من النضج القومى ينطوى هذا الشعور غير المعلل على

عاطفة حب كامنة وإن كانت قابلة للانفعال عند الاستفزاز . وسواء أكانت كامنة أم منفعلة فهى قادرة — عند الاستفزاز خاصة — على التأثير فى أفكار أصحابها وسلوكهم ، بحيث يحتاج الأمر الى تحوط شديد من الجنوح إلى العاطفة القومية عندما نعجز عن تبرير أفكارنا أو سلوكنا تبريراً علمياً . لاضمان مع العجز عن التأصيل العلمى للفكر والسلوك معاً فى أن تنقلب الاشتراكية العربيـــة — بفعل العاطفة القومية — من اشتراكية متميزة إلى اشتراكية ممتازة . ممتازة إلى حد أن تصبح عالمية أو الى الحد الذى تسقط فيه الأمم سماتها القومية الخاصة لتستعيرها منا . هنا يفتح باب التعصب القومى على مصراعيه ليقدم للخائفين من الشوفانية — بحق — مبررات قوية لموقفهم ضد الاشتراكية العربية .

اذن ، فكلنا — الذين مع الاشتراكية العربية والذين ضدها — فى حاجة إلى مزيد من الحوار العلمى على مستوى أعمق من المنطلق القومى . وهذا يعنى ألا تكون القومية هى المسلمة الأولى التى نبنى عليها صرح أفكارنا الاشتراكية ، بل نفتش عما وراءها من أسس تؤكد أو تنفى أن تكون القومية ذاتها منطلقا إلى الاشتراكية .

كل هذا والحوار محصور بين الاشتراكيين ، فلندخل فى الموضوع .

المستقبل للاشتراكية

وموضوعنا مجموعة من البشر تعيش معاً فى وسط جغرافى وتكافح بالفكر والعمل وأدواته لتحقيق حياة أفضل تسميها الاشتراكية . تلك هى «الظاهرة» التى نريد أن نفهمها لنحدد مضمون وسمات تلك الغاية التى تسعى إلى تحقيقها ، فهل هذا ممكن وكيف ؟ .

تتوقف الإجابة على منهج كل واحد فى فهمه للظواهر الاجتماعيـــة . تتوقف على النظرية التى يتخذها مقياسا لتحديد أبعاد الظاهرة وضبط حركتها بقصد تحديد مضمون ذات الظاهرة فى المستقبل .

ولن يفاجأ أحد بمن يقول إن كل هذا عبث لأن المستقبل غير قابل للمعرفة العلمية . إن معرفته العلمية للمستقبل تعنى إمكان التنبؤ به طبقاً لقاعدة حتمية ، ولما كانت الظواهر الاجتماعية ، أو تلك الظاهرة التى نبحثها ، تتكون من أفراد من بنى البشر أخص ما يميزهم أنهم قادرون على اختيار مستقبلهم فإن هذا يعنى أنهم سيختارون المستقبل الذى يروق لهم . وكل محاولة لمصادرة هذا الاختيار الحر ، واستباق المستقبل قبل أن يقع لتحديد مضمونه محاولة غير علمية ، لأنها تتجاهل إرادة أولئك الذين سيصنعونه على ما يريدون . تلك نظرية يلوذ بها أعداء الاشتراكية . إذ لو صح أن المستقبل غير قابل للمعرفة أو التحديد فإن الحديث عن المستقبل الاشتراكى لابد من أن ينقطع . لنقبل ما هو قائم فعلا فهو اليقين الوحيد ، ولنترك للمستقبل أن يكشف — فى حينه — للذين سيعيشونه ماذا اختارت لهم الصدف أو الأهواء أو الأقدار . وإن جاءت الاشتراكية فعلا فسيعلمون هم خصائصها وسماتها ، أما نحن فتفصلنـــا إرادة البشر عن معرفة المستقبل فلا نتحدث عنه وبالتالى نكف عن عبث الدعوة إليه .

غير أن تلك النظرية ذاتها وراء جهد بعض الاشتراكيين الذين يتخذون التجربة والخطأ منهجاً لتحقيق المستقبل الاشتراكى . انهم لا يريدون الالتزام مقدماً بمضمون خاص للاشتراكية التى يتحدثون عنها ، تاركين للممارسة اليومية أن تنتهى إلى ما تنتهى إليه . إنهم يرفضون عادة « النظريات » ويرون فيها قيوداً معوقة ، ويغضون من قيمة

العمل الفكرى فى الحقل الاشتراكى ، ويفخرون بأنهم ينتقون من الواقع حلولا لمشكلاتهم عندما تقع ، وإنهم بهذا يحققون اشتراكية تنبثق من واقعهم . وهكذا أصبح التحرر الكامل من الالتزام بنظرية — على أيديهم — نظرية كاملة بدون التزام . والعيب الرئيسى فى تلك النظرية أنها خالية من أى ضمان لتحقيق الاشتراكية أو عدم الارتداد عنها . إذ لما كان المصدر الوحيد لسمة الاشتراكية التى يطلقونها على ما يمارسونه هو قولهم إنه اشتراكية ، فإن أحداً لا يستطيع أن يضمن ألا يطلقوا ذات الشعار على بناء يقيمونه لا يمت للاشتراكية بصلة . أو لا أحد يستطيع أن يضمن ألا يلغوا ما صنعوه فى سبيل الاشتراكية بحجة تحقيق الاشتراكية أيضاً . إن المقياس أولا وأخيراً هو تقديرهم الشخصى . ولو أردنا أن نعرف — طبقاً لهذه النظرية — خصائص وسمات الاشتراكية التى تسعى المجتمعات البشرية إلى تحقيقها ، لكان المميز الوحيد لها مستمداً من نسبتها إلى اسم قادة تلك المجتمعات .

نظرية الوسط الجغرافى

أقرب من هذا إلى البحث العلمى أولئك الذين يفتشون فى الظاهرة عن العامل « الأساسى » فى تطورها . ما هو دافع حركتها وموجهها وصاحب الأثر الأقوى فى تحديد نوع المستقبل الذى ستنتهى إليه . إذ لو عرفنا العامل الأساسى فى التطور الاجتماعى نستطيع — مع التسليم بأن المستقبل للاشتراكية — أن نسم تلك الاشتراكية بسمته . ومع أننا هنا نقترب من البحث العلمى إلا أن الأمر ينتهى إلى عديد من النظريات التى تختلف تبعاً للعامل الذى اختاره كل صاحب رأى ليكون عاملا أساسياً . فمثلا ، يقول أصحاب نظرية الوسط الجغرافى أو البيئة إن تلك الجماعة من البشر تقيم على الأرض . والأرض مختلفة أجزاؤها جغرافياً ومتنوعة فى درجة الحرارة والرطوبة ونوع النبات والحيوان وموارد المياه وأنواع الرياح ... الخ . متنوعة إلى الحد الذى تطبع فيه البشر بطابعها فيختلفون لوناً وطولا ومقدرة ... الخ . إنها إذن البيئة الجغرافية التى تحدد وتتحكم فى اتجاه التطور وسرعته وغايته . فإذا كان المستقبل الاشتراكى سيكون متنوعاً — وهو متنوع تبعـاً للبيئة — فيجب أن نبحث فى الأرض عن كل منطقة متسقة جغرافياً . عندئذ نعرف أن الاشتراكية التى نتحدث عنها ستكون اشتراكية أوربية مثلا ، أو متوسطة (نسبة إلى حوض البحر الأبيض المتوسط) ... الخ . تلك نظرية بعض الذين يبهرهم كفاح الشعوب الأفريقية ضد الاستعمار فيديرون الحديث خلطاً حول « الافريقية » كسمة للقومية أو للاشتراكية . وينسون أو يتجاهلون ما يسقط نظريتهم من أساسها . إن كل أرض أفريقيا وجبالها ووهادها وغاباتها وأمطارها ... الخ عاجزة عن تبرير أن يكون المستقبل فى أفريقيا للاشتراكية فأولى بها أن تعجز عن تحديد خصائص الاشتراكية فى أفريقيا . إن الأرض مهما كانت جغرافيتها لا تختار نوع الحياة التى يعيشها البشر فوقهـا . وقد اتسعت أرض أفريقيا للاستعمار والعبودية قروناً ، ولا تزال تحمل على كاهلها أفراداً مثل تشومبى وحكومات مثل حكومة روديسيا ، ودولا مثل جنوب أفريقيا .

لا شك فى أن للبيئة أثراً معوقاً أو مساعداً فى حركة التطور ، ولكنها لا تحدد نوع المستقبل الذى ينتهى التطور إليه . إنها ليست العامل الأساسى . ولن تكون الاشتراكية قط إقليمية .

نظرية الوسط الجغرافى إحدى النظريات المادية ، أى التى تركز على عنصر أو أكثر من العناصر المادية لتوليه قيادة التطور ، إذ ترى فيه العامل

الأساسي الذي يطبع التطور بطابعه . ومع أن أغلب تلك النظريات المادية قد سقطت ، إلا أن ثمة نظرية مادية لا تزال تغالب السقوط وإن كان مآلها إليه : انها الماركسية .

النظرية الماركسية

ترى الماركسية أنه من الممكن أن نعرف الظواهر الاجتماعية وأن نكشف قانون حركتها وأن نحدد خصائص مستقبلها على ضوء القانون الذي اكتشفناه . كل هذا ممكن بشرط أن نطرح النظرة الميتافيزيقية وأن ننتهج إلى معرفتنا البحث العلمي . والنظرة الميتافيزيقية تعنى تلمس أسباب التطور فى قوة خارج الظاهرة ذاتها . إذا تجنبنا هذا وجدنا أنفسنا أمام الظاهرة الاجتماعية كما هى . ويسهل علينا أن نكشف أنها تتطور وتشق طريقها من الماضى إلى المستقبل طبقاً لقوانين حتمية ومادية . ومادية تعنى أولا أنها ليست من صنع قوة خارجة عن الطبيعة . وتعنى ثانيا أنها غير متوقفة على إرادة الإنسان . وقد اكتشف ماركس – هكذا يقولون – تلك القوانين وصاغها فيما يعرف بالمادية الجدلية . وخلاصتها أن الطبيعة بما فيها الإنسان والمجتمعات تتطور طبقاً لقوانين أربعة : التأثر المتبادل – الحركة الدائمة – التغيير المستمر – الجدل . والجدل – أهم تلك القوانين – يعنى أن التطور لا يتم بالانتقال الميكانيكى من العلة إلى المعلول بل عن طريق الصراع بين المتناقضات الكامنة فى الشىء ذاته ، والذى ينتهى بأن يخرج إلى الوجود – طفرة – شىء جديد مختلف نوعيا عن النقيضين وإن كان هو ذاته يحتوى على بذور تناقض جديد لن يلبث حتى يصبح صراعاً ينتهى بطفرة . وهكذا فى سلسلة من الصعود الدائم خلال الصراع الجدلى :

بالرغم من أن تلك النظرية الجدلية مطابقة تماماً – من حيث الحتمية وقوانينها والتطور الصاعد – لما قاله هيجل فيلسوف المثالية ؛ إلا أنها متميزة عنها بما يعتبر أساساً جوهرياً فى الماركسية ، ونعنى بها أنها مادية . فالقوانين قوانين المادة . والجدل جدل المادة . وليس الفكر إلا انعكاساً لمنجزات التطور المادى . المادة هى العامل الأساسى فى التطور وقائدته . هى تتطور أولا والإنسان يتبعها إلى حيث هى متطورة :

فاذا أردنا أن نفهم حركة المجتمعات على هدى هذه « الفلسفة المادية » ، لنحدد خصائص الاشتراكية فلنسقط أولا ما يدور بأفكار الناس وأحلامهم ، ولننظر فى مضمون الحياة المادية التى يعيشونها . عندئذ سنكتشف أن قوى إنتاج الحياة المادية تتضمن عنصرين : أدوات الإنتاج وعلاقات الإنتاج .

وسنجد – بحكم نظريتنا المادية – أن أدوات الإنتاج تلعب الدور الأساسى فى التطور ، فهى التى تحدد نوع العلاقات التى تربط البشر حول عملية الإنتاج ، ونكون بهذا قد اهتدينا إلى مفتاح التطور لنرى أنه سائر إلى حيث يسير تطور أدوات الإنتاج . فاذا أردنا أن نعرف مستقبل أية جماعة من البشر فلننظر أولا فى مدى ما وصلت إليه أدوات إنتاجها المادى من تطور . فان كانت فى مرحلة الإنتاج العبودى فمستقبلها إلى الاقطاع ، وإن كانت فى مرحلة الانتاج الاقطاعى فمستقبلها إلى الرأسمالية ، وإن كانت فى مرحلة الإنتاج الرأسمالى فمستقبلها إلى الاشتراكية حتماً . لماذا حتماً ؟ لأن النظام الرأسمالى – بدون توقف على إرادة الرأسماليين أو العمال أو أى إنسان – يتضمن تناقضاً داخل عملية الإنتاج ذاتها . فمع أن عملية الإنتاج اجتماعية يسهم فيها الجميع بحكم التطور الفائق لأدوات الإنتاج ، وكون الإنتاج فى النظام الرأسمالى للربح وليس للاستهلاك ، مع هذا نجد أن علاقة الإنتاج لا تزال متخلفة إذ يملك أفراد قلائل أدوات الإنتاج ملكية خاصة . ولما

كانت علاقة الإنتاج تابعة لتطور أدوات الإنتاج ، لأن أدوات الإنتاج المادى هى قائدة التطور ، فلابد من أن تتحطم علاقة الإنتاج فى النظام الرأسمالى لتتسق وتلحق بأدوات الإنتاج : لا بد من أن تصبح علاقة الإنتاج اجتماعية ، ويتحقق هذا بإلغاء الملكية الخاصة لأدوات الإنتاج .. عندئذ يزول التناقض وندخل المرحلة الاشتراكية : وهكذا نعرف علمياً أن الاشتراكية هى إلغاء الملكية الخاصة لأدوات الإنتاج الرأسمالى . وأنه يجب أن تسبقها مرحلة رأسمالية لأن ترتيب مراحل التطور وتتابعها نفسه ذو سمة مادية بمعنى أنه لا يتوقف على إرادة الناس . ولما كانت تلك خصائص الاشتراكية فهى لا تتغير تبعاً لأمزجة الناس أو لبيئاتهم أو لأممهم . أدوات الإنتاج هى أدوات الإنتاج فى كل مكان . والملكية هى الملكية فى كل مكان . فالاشتراكية هى الاشتراكية فى كل مكان . فلا يقال بعد هذا أن ثمة اشتراكيات متميزة على أية قاعدة ، ولا يقال أيضاً أن ثمة اشتراكية عربية ، وإن قيل هذا فهو فضح لافتقار تلك الدعوات لأى أساس علمى . منطق صلب . استطاع أن يجمع ملايين البشر تحت رايته ليمارسوا الحياة ، ويصنعوا الاشتراكية على ذلك الأساس المميز : « المادية » . غير أن تلك الممارسة ذاتها قد أسقطت المادية .

فبعد خمسين سنة من البناء الاشتراكى طبقاً للمنهج المادى ، انتهت التجربة إلى نتيجتين : الأولى أن المجتمعات المرشحة مادياً للاشتراكية لم تنتقل إليها ، وأن المجتمعات المحرمة عليها الاشتراكية طبقاً للمنهج المادى الماركسى قد اندفعت إليها . مجتمعات فى أوربا وأمريكا وصلت ذروة النضج الرأسمالى وبلغت فيها أدوات الإنتاج قدراً خياليا من التطور ، ومع ذلك لم تستطع تلك الأدوات القائدة الرائدة أن تجر الناس هناك إلى الاشتراكية . بينما مجتمعات أخرى فى العالم الثالث غير مؤهلة ماركسيا إلا للاقطاع أو للرأسمالية ، ولا تملك أدوات انتاج رأسمالية أو غير رأسمالية، وان ملكتها فهى نماذج بالغة التخلف ، تولى الناس فيها قيادة تطورها متخطين مراحل كاملة ، متحدين أدوات انتاجهم ليقتحموا الطور الاشتراكية. ولما أن حدث هذا الأول مرة فى روسيا المتخلفة نظر إليه وفسر على أنه استثناء من النظرية ، غير أن الأمر قد اطرد حتى أصبح الاستثناء الروسى قاعدة . وكاد يثبت للاشتراكية سمة جديدة هى أنها وسيلة المتخلفين إلى التقدم . واستقر الأمر حتى سلم الاشتراكيون بامكان التطور إلى الاشتراكية عن غير الطريق الرأسمالى .

وكان طبيعيا أن يعاد النظر فى الموضوع كله للبحث عن علة هذه « المفارقة » .

تجربة العالم الثالث

أما الذين قضوا حياتهم ثواراً مناضلين تحت لواء المادية الماركسية ، فقد كان صعباً عليهم أن يسقطوا اللواء الذى جمعوا الجماهير حوله ، فانطلقوا يؤولون النظرية ويمدون أبعادها لتغطى حصيلة الممارسة الحية . أو يؤولون ظروف الممارسة ويهونون من قيمة الصدع بين النظرية والتطبيق .

أما الذين لا يربطهم بالماركسية رباط خاص ، الذين يقدرونها كمحاولة رائعة ولكنهم لا يقدسونها ، فأولئك أبناء العالم الثالث أصحاب القدر الأكبر من التجربة التى أسقطت الماركسية . السؤال الأول الذى طرحوه هو : إن قيمة أية نظرية علمية فى أن تجنب الذين يصنعون الحياة على هديها مفاجآت الممارسة ، فاذا كانت حصيلة الممارسة قد جاءت على غير ما يتفق مع المنهج الماركسى فما فائدة الماركسية؟ ولما كانوا غير متعصبين للماركسية أو ضدها فقد اتجهت جهودهم إلى البحث عن علة قصور المنهج الماركسى . لم يدينوا تجربتهم الرائدة ، ولم ينكروا طموحهم الاشتراكى ، بل بحثوا عن الثغرة النظرية فوجدوها :

ولعل الأمر أن يكون قد أخذ شكل الحوار الآتى : من الذى فشل فى الانتقال بالمجتمعات الرأسمالية النامية إلى الاشتراكية ؟ — الناس هناك . ومن تحدى أدوات الإنتاج المتخلفة وتخطى الرأسمالية واقتحم المرحلة الاشتراكية ؟ — الناس هنا . من الذى يقود التطور إذن ويحدد غايته ويحقق تلك الغاية ؟ — الناس فى كل مكان . من الذى يدرك المشكلة ويصمم حلها ويحقق الحل بالعمل؟ الإنسان.

وأثار العالم الثالث حماساً بالغاً لاحترام الإنسان والثقة فيه، وأقر له من خلال تجربته الذاتية بأنه العامل الأساسى ، القائد لعملية التطور . القائد الثائر الذى يستطيع أن يهزم الاستعمار بكل قواه المادية وهو لا يملك إلا إنسانيته . القائد القادر الذى يستطيع أن يحطم قيود التخلف ويلغى الاستغلال ، وينتقل إلى الاشتراكية وهو لا يملك ادوات انتاج متطورة أو غير متطورة . القائد الواثق الذى بلغت ثقته بقيادته أن يسقط المرحلة الرأسمالية بكاملها من تاريخه ، ويصنع ذلك التاريخ كما يريد لا كما تريد أدوات الإنتاج المادى . وكما يحدث عادة فى غمرة الحماس ، اتخذ البعض من سقوط النظرية الماركسية حجة لإسقاط النظرية عامة والاستغناء عنها بالتجربة والخطأ وثقة الاشتراكيين بأنفسهم .

إلا أن هذا لا يمنع أن الحماس ولو للإنسان ليس منهجاً علمياً . ولابد — إن صح أن الانسان يستأهل هذه الثقة — أن يؤدى البحث العلمى إلى تأكيد موضوعى هادئ لها . أى لابد من أن توجد النظرية التى تنتهى إلى أن الانسان قائد التطور فعلا ، وأن يكون البحث العلمى الهادئ هو الطريق إلى اكتشافها . وإلا فإن الحماس لن يجدى شيئاً .

ولا يشغل العالم الثالث الآن شئ — على المستوى الفكرى — أكثر من البحث العلمى لاكتشاف النظرية العلمية التى تؤكد حصيلة التجربة . نظرية تؤكد أن الإنسان هو العامل الأساسى فى التطور وقائده .

الإنسان هو قائد التطور

نقطة الانطلاق التى أرستها الممارسة وحددتها لأى بحث فى هذا المجال هى ، إسقاط النظرة « المادية » إلى عملية التطور . التخلى نهائياً عن الفرض الأول وهو أن المادة أيا كانت صورتها تلعب الدور الأساسى فى عملية التطور وتحديد اتجاهه وغايته . بعد هذا يصبح الأمر أكثر يسراً . فحتى الماركسية لو جردت من أساسها المادى لانتهى الأمر إلى مجموعة من القوانين التى تحكم حركة التطور والتى يقال لها قوانين الجدل . والانتباه إلى ما أثبتته الممارسة من أن الإنسان هو قائد التطور ، ينتهى ببساطة إلى أن يكون قانون الجدل — أى التطور الصاعد — قانوناً خاصاً بنوع الإنسان ، وتبقى قوانين التأثر والحركة والتغير كلية وحتمية تحكم الطبيعة بما فيها الإنسان ، بينما ينفرد هو كنوع متميز بطريقته الخاصة للانتقال من الماضى إلى المستقبل . فمن ظروفه المادية الجامدة إلى أقصى غاياته كما يتصورها فكرياً ، يقود الظروف ويطوعها بالعمل وأدواته ، ليحقق المستقبل الذى يريده .

ويكون ميسوراً عندئذ تعليل حتمية الحل الاشتراكى . فيكفى الإنسان القائد أن يعرف الاستغلال الرأسمالى معرفة فكرية — وإن لم يجرب الرأسمالية — ليختار الاشتراكية . ولما كان الإنسان هو الذى يطوع المادة ويصوغها على ما يريد ، فاننا نفهم بيسر لماذا استطاع ويستطيع أن ينطلق من أى طور اجتماعى إلى الاشتراكية رأساً .

المهم هو النظرة أو النظرية أو نقطة الانطلاق التى تكمن وراء الاشتراكية التى نتحدث عنها ونريد أن نحدد خصائصها .

وقد انتهينا إلى إسقاط النظرة المادية . ورد العالم الثالث إلى الإنسان قيمته . وأصبح الإنسان هو الذى يضع أصابعه على الاشتراكية التى يبنيها وتحمل عنه سمته وطابعه . مجرد أن نرد إلى

الإنسان قيمته فى البناء الاشتراكى ، ونوليه ما يستحقه من ثقة ، ونعترف له بما هو أهل له من مقدرة ، تحتم علينا أن نسم أعماله بسمته .

فعلى مستوى البشرية تمثل الاشتراكية النموذج الإنسانى للحياة . إن كل اشتراكية إنسانية لأنها من صنع بنى الإنسان . ولكننا — داخل هذا الإطار الشامل — نجد أن التاريخ قد تولى قسمة الناس أمماً ، وأن الإنسان يتميز بالأمة التى ينتمى إليها . وأن تلك هى الرابطة القومية التى تجمع أبناء الأمة الواحدة وتميزهم عن غيرهم . لهذا يحتم علينا مجرد انطلاقنا غير المادى فى البحث عن المضامين الاشتراكية . أن نسم كل اشتراكية بسمتها القومية ، معبرين بذلك عن معرفتنا بأن الإنسان هو الذى يصنعها فهى تحمل طابعه أينما كان . ولما كان هو متميزاً قومياً ، فان كل اشتراكية ستكون متميزة قومياً . وتكون لنا « الاشتراكية العربية » ، وتكون للأمم الأخرى اشتراكياتها الخاصة ولو اتحدت مع اشتراكيتنا فى المضمون الاقتصادى .

وهكذا نكتشف أن وراء الإصرار على « الاشتراكية العربية » إصراراً على أن تبقى للإنسان قيمته الأساسية فى عملية الخلق الاشتراكى .

عصمت سيف الدولة

إليوت . . أشهر المجهولين :



● ت . س . اليوت ●

لم يحظ أحد من كتاب الغرب بمثل الشهرة التى حظى بها إليوت فى أدبنا العربى الحديث ، ولم يقتصر تأثيره على ظهور شعراء قلدوه واقتفوا تأثره ، بل ظهر من النقاد من أخذ بنظريته فى النقد وطبقها تطبيقاً كاملا على أدبنا المعاصر المهم أن إليوت بقدر ما ازداد تأثيراً فى أدبنا ازداد غموضاً فى أذهاننا ، ومع ذلك لعب فى أدبنا الجديد دوراً يشبه فى كثير من الوجوه الدور الذى لعبه هازلت فى أدب جيل الرواد . . شكرى والمازنى والعقاد. هذا على الرغم من أن اسم إليوت ظل مربوطاً فى الأوساط الثقافية بالنظرية النقدية التى تلوكها كل الألسن دون أن تعيها بالضرورة كل العقول .

لهذا كان مفيداً ورائعاً أن تصدر عنه دراسة كاملة ومتكاملة ، أصدرها أستاذ عكف على دراسته وتدريسه فترة طويلة هو الدكتور فائق متى . وكم كانت تزداد هذه الدراسة فائدة وروعة لو أنها ظهرت فى فترة المد الإليوتى ولم تظهر بعد انحسار موجة الاهتمام بإليوت . المهم أن دراسة الدكتور فائق متى تغطى مساحة عريضة بقدر ما هى عميقة من مناشط هذا النابغة من نوابغ الفكر الغربى . . فهى تمسحه فى ثلاثة أبواب ، تمسحه ناقداً له نظريته المشهورة فى النقد فتبين أصولها ومصادرها ومراحل تطورها ومكانتها من التيارات الأوروبية والأمريكية المعاصرة . وتمسحه بعد ذلك شاعراً يطبق نظريته النقدية على آثاره فى الشعر ، وهذا الباب هو أروع أبواب الكتاب سواء من حيث قدرة المؤلف على تطبيق المنهج ونقد الشعر ، أو من حيث قدرته على فهم وترجمة مقتطفات من قصائد إليوت الروائع : الأرض الخراب ، الرجال الجوف ، رماد الأربعاء ، الرباعيات الأربع . أما الباب الثالث والأخير وهو أضعف أبواب الكتاب فيغطى إليوت الكاتب المسرحى محللا مسرحياته الأربع : جريمة قتل فى الكاتدرائية ، عودة ائتلاف العائلة ، حفل الكوكتيل ، الكاتب المؤتمن ، ولكنه التحليل الذى يقف عند النص الشعرى دون أن يتخطاه إلى ما وراءه من أسرار الفن المسرحى ، ربما لأن المؤلف ناقد أدبى أكثر منه ناقداً دراميا ، لهذا جاء فهمه لنظرية النقد فى الباب الأول وتطبيقه لهذه النظرية على فن الشعر فى الباب الثانى أروع بكثير من الباب الثالث الخاص بالعلاج المسرحى . غير أن هذا كله لا يقلل من الأهمية الكبرى لهذا الكتاب فى تعريف أنصاف المثقفين بإليوت . . أشهر المجهولين .

أدبٌ ونقد

من هو جوتفريد بن ؟



هو طبيب ، أديب ، شاعر ، كاتب مقالة ، مفكر ، ألمانى ، من أبناء ذلك الجيل الذى غطى الفترة بين الحربين العالميتين ، وامتد منها إلى أمسنا القريب ثم إلى أيامنا هذه ، التى يحتاط البعض فيسميها « الطريق إلى اليوم » . ولد عام ١٨٨٦ فى قرية مانسفلد من أعمال ڤستبريجنيتس قرب برلين (منطقة ڤستبريجنيتس الآن فى ألمانيا الشرقية) وكان أبوه – وكذلك جده – قسا بروتستنتيا ، وكانت أمه من عائلة سويسرية من المنطقة الناطقة باللغة الفرنسية ، ظلت حتى وفاتها تتكلم الألمانية كغريبة عليها . وذهب جوتفريد إلى المدرسة الثانوية ، الجمنازيوم المتخصص فى الدراسات الإنسانية فى فرنكفورت – أودر ، فلما أتمها اضطره أبوه إلى دراسة اللاهوت وعلوم اللغة رغم معارضته ، وظل بن يسلك هذا الطريق عامين ، ويتوق إلى التحول إلى دراسة الطب ، حتى كان له ما أراد . وانتقل إلى أكاديمية القيصر ولهلم العسكرية للطب فى برلين ، وكانت تختص بتنشئة أطباء الجيش وتختار خاصة أبناء الضباط والموظفين وتتعهدهم بالتعليم العلمى الطبى أساسا ، وبالثقافة الأدبية الفنية الفلسفية إلى جانب ذلك وتخصص فى الأمراض الجلدية والتناسلية وحصل فيها على درجة الدكتوراه ، وانتظم فى سلك الطب العسكرى ؛ ولكنه مالبث أن اعتزل الخدمة عام ١٩١٢ ومارس العمل فى عيادة . فلما قامت الحرب العالمية الأولى ثم الثانية جند طبيبا فيهما ، وظل بعد الحرب العالمية الثانية يمارس الأدب والطب فى برلين حتى توفى عام ١٩٥٦ .

جوتفريد بن والشعر المطلق

دكتور مصطفى ماهر

● من التشاؤم الفلسفى ، ومن التحقق من قصور العلم ، ومن التشكك فى صورة الذات وتكوينها ولدت المدرسة التعبيرية التى كان جوتفريد بن أحد رجالها البارزين .

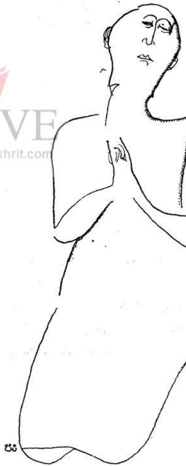
● الأنا الحديثة قوامها الاضطراب ، وها هى ذى الأنا تحمل المضمون المعروف بالخبرة كله .. فيها المبدأ والنهاية ، فيها الصدى والدخان ، فيها الشعور المجرد من الإيمان .

● الكلمة الجديدة لا علاقة لها بالعقل ولا علاقة لها بعلة ولا علاقة لها بعلاقات أخرى . إنها كلمة من عالم التعبير ، تعبر عن التحول الداخلى .. الباطنى .. الذى يجرى فى الشعور الملغى .

جوتفريد بن كاتب غريب ، أو إن شئت فقل إنه أغرب الكتاب الألمان المعاصرين جميعاً ، وأكثرهم إثارة لاختلاف الحكم والتقدير فى نفوس مطالعيه . فهناك من يعتبره ذروة تطور الأدب المعاصر الذى بدأه نيتشه ، وهناك من يعزف عنه عزوفاً . ولعلنا نسمح لأنفسنا برجاء القارئ أن يكره نفسه على قراءة النموذج التالى حتى يكون فى ذهنه انطباعاً مبدئياً عن هذا الشعر الفريد :

ايكاروس

أيها الظهر الذى يضعف مخى بدريس ساخن
إلى مرعى وسهل ورعاة ،
حتى أنساب ، ويدى فى الجدول ،
أجذب الخشخاش إلى فودى —
أيها المنحنى إلى بعيد ، جرد من المخ —
وأنت هادئ الأجنحة فوق لعنة وكمد



التحول والحدوث —
عينى .
وبسبب التدحرج المضطرب للمسقط ، وبسبب
رمة الأرض ،
عليها غبار ، وبسبب تكسر الصخر
على نحو الشحاذين ،
فى كل مكان
دم الأم العميق ، التباطؤ
الفياض
المجرد من الجبهة
المبهم .
الحيوان يعيش اليوم بعد اليوم
ولا يحمل فى ضرعه تذكرا ،
والمسقط بصمت زهرته فى النور
ويتحطم .
وأنا وحدى ، بحارس بين الدم والمخلب ،
رمة هالكة مفترسة ، بلعنات
تدوى وتفنى فى العدم ، عليها بصاق الكلمات ،
وسخرية الاستقرار من النور —
آه ، أيها المنحنى إلى بعيد ،
أقطر فى عينى ساعة
من نور العين السابق القديم الطيب —
أذب وأطح بخداع الألوان ، أرجح
الكهوف المحصورة بالبراز فى نشوى
شموس ذات أشجار ، وقوزع شموس—الشموس ،
آه للسقوط الأبدى للشموس جميعاً —

أردت بهذه القصيدة أن أضع القارئ بادئ ذى بدء فى مواجهة إنتاج الأنا الغنائية ، فى مواجهة واحدة من القصائد المطلقة ، حتى يجد رداً مؤقتاً على تساؤله عن معنى « الأنا الغنائية » و « القصيدة المطلقة » اللذين وضعناهما بمثابة عنوان ثان لهذا الحديث ، إلى أن نفسرهما ونوضحهما بعد أن نعرف شيئاً عن إنتاج هذا الشاعر .

وإنتاج جوتفريد بن يمتد من عام ١٩١٢ تقريباً إلى عام ١٩٥٦ أى حوالى ٤٤ سنة ، مع توقف نسبى من حوالى عام ١٩٣٦ إلى عام ١٩٤٥ ، ويعالج الشعر والنثر والمقالات ، وأهم مؤلفاته :

فى الشعر :

المشرحة المكشوفة (عام ١٩١٢) .

لحم (عام ١٩١٧) .

قصائد مختارة (١٩٣٦) .

قصائد استاتيكية (١٩٤٨) .

مقطرات (١٩٥٣) .

وفى النثر :

أمخاخ (١٩١٦) .

البطلمى (١٩٤٩) .

حياة مزدوجة (١٩٥٠) .

وفى المقالات :

بعد العدمية (١٩٣٢) .

مشاكل الشعر الغنائى (١٩٥١) .

الشاعر فى ظروف عصره

وينبغى علينا أن نتتبع إنتاج جوتفريد بن من نشأته إلى مراحل تطوره المختلفة حتى نصل إلى صورة واضحة عن مذهبه الفنى . قلنا إن بن واحد من الجيل الذى شغل الفترة من الحرب العالمية الأولى إلى اليوم ، أو إلى ما يوشك أن يكون اليوم . فما هى الظروف الفكرية التى أظلته ؟ تتسم هذه الفترة ، خاصة فى المرحلة الأولى منها بأنها ذات اتجاهات متنوعة ، متضاربة ، منها مثلا اتجاه التشاؤم الذى تجمع حول عناصر من فلسفة شوبنهور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) وفلسفة نيتشه (١٨٤٤ — ١٩٠٠) وفلسفة شبنجلر (١٨٨٠ — ١٩٣٦) . أما شوبنهور (فى كتبه « العالم كإرادة وتصور » و « حرية الإرادة » و « أساس الأخلاق ») فكان يرى أن العالم تعبير عن قوة عمياء غير معقولة ، وأن الحياة فى هذا العالم تعنى التألم . أما إرادة الحياة فتنبع من الرغبة ومن عدم الرضاء ، ومن كانت له هذه الإرادة استطاع أن يقهر الألم . والتحول إلى العدم (النرفانا) فى تجرد عن الرغبة والأمل هو الذى يزيل الألم . وأما نيتشه (فى كتابه « هكذا قال زرادشت » ، و « إرادة القوة » . . الخ) فقد سلك فى التشاؤم مسلكاً آخر ، يتسم بنقد الثقافة ونقد الأخلاق والأخلاقيين الذين يقتلون الأخلاق والجهود السامية بتفتيتهم الأخلاق وتشريحهم إياها ، ثم بالقول بأن المواطن المعاصر شىء ينبغى التغلب عليه وتجاوزه وقهره ، فى سبيل المستقبل ، وإنسان المستقبل ، الإنسان العالى الرفيع ، الذى ينبغى خلقه ، والذى يصبح سيد الأرض . وأما شبنجلر (فى كتابه « أفول الغرب » أو « غروب أوروبا ») فقد أثر على معاصريه تأثيراً كبيراً حتى أن كتابه كان فى نظرهم هو الكتاب لا بعده ولا قبله . سار شبنجلر فى ركاب شوبنهور ونيتشه وقام بعملية فلسفة للتاريخ يبدؤها بتقسيم الحيوانات إلى نوع يفترس ونوع يقع غنيمة ، والإنسان هو الحيوان المفترس بكامل صفاته ، تقوم حياته فى جوهرها على الرغبة فى القوة والهيمنة والتسلط (نيتشه : إرادة القوة) ثم ينتقل من هذه الفكرة الأساسية بطريقة بيولوجية إلى شرح الثقافات المختلفة وقطاعاتها من الرياضة إلى الاقتصاد ، ليؤكد إستقلال الثقافات استقلالا ذاتياً ، كل ثقافة تقوم

صغيرة ثم تكبر ثم تهرم وتغرب وتموت . والدور الآن على استقلال الثقافة الأوروبية ، التي أسماها بالثقافة الفاوستية المندفعة إلى اللانهائي ، والتي بدأت حول عام ١٠٠٠ بعد المسيح . هذه الثقافة وصلت إلى الشيخوخة التي لا تخرج أعمالا عظيمة ، بل تجتهد في إظهار نشاط اقتصادي وتكنيكي كبير . وحامل هذه الثقافة هو ذلك الحيوان المفترس ، الإنسان ، الذي يحمل في قلبه معرفة بالمصير المحتوم ، فيتصدى له كما يفعل الأبطال .

هـذا هو اتجاه التشاؤم الذي اشتركت به الفلسفة في تشكيل ظروف العصر . ولا ينبغي أن نغفل الاتجاه البناء ، المتفائل على طريقته ، الذي تفرع من اتجاه التشاؤم ، اتجاه الإيمان بعصر جديد ، ولغة جديدة ، وإنسان جديد — في المستقبل . . . على طريقة نيتشه أو على طريقة الوجوديين بعد ذلك.

أما نصيب العلم في تشكيل ظروف العصر فيحمله من ناحية التحليل النفسي «زيجموند فرويد وتلاميذه» وتحمله من ناحية ثانية العلوم الطبيعية . وقد أتى التحليل النفسي بنتائج بناءة ما في ذلك أدنى شك ، ولكنه أتى في نظر المتشائمين أيضاً ، بنتائج ضمنية خطيرة ، تتمثل في زعزعة تصور الإنسان لـ « نفسه » : كان الإنسان في العصور الهادئة المنسجمة يقول « أنا » ويتمثل هذه الأنا كوحدة واحدة ، أما الآن فقد أكد له التحليل النفسي بالدليل أن النفس الإنسانية مكونة من عناصر قد تتحد وقد تتنافر ، وأن الإشارة إلى النفس الإنسانية في حالة المتكلم بـ « أنا » إشارة غير دقيقة ، فما الأنا إلا جزء من النفس كلها . أما العلوم الطبيعية فقد تطورت تطوراً سريعاً هائلا ، ولكنها في تقدمها أثبتت العجز والقصور الإنساني ، فكلما تقدمت اتسع المجهول ، وزادت « اللانهائيات » ؟

ميلاد المدرسة التعبيرية

هـذا هو باختصار المناخ الذي ولدت فيه المدرسة التعبيرية (من حوالي عام ١٩١٠ إلى حوالي عام ١٩٢٥) التي كان جوتفريد بن أحد رجالها ، ولدت من التشاؤم الفلسفي ، ومن التحقق من قصور العلم ، ومن التشكك في صورة الذات وتكوينها ، وتغذت بعد ذلك على خبرات الحرب العالمية الأولى وأهوالها . والحقيقة أن المدرسة التعبيرية مدرسة تصويرية الأصل ، خرجت في أوائل القرن الحالي من أعمال المصورين فان جوخ وجوجان ومونخ ، وكان اتجاهها يتلخص في الانصراف عن التصوير الموضوعي للعالم ، وفي تصوير ما يجيش بروح الفنان من خبرات تكتسي تعبيراتها بذاتها ، فتفككت الأعمال التصويرية ، وتبسطت الخطوط ، وتكسرت الألوان وشاعت مركبات الخطوط ومركبات النور والظل . ومثل المدرسة التعبيرية في ألمانيا مصورون تجمعوا في فريق « الجسر » عام ١٩٠٥ مثل ارنست كيرشنر وأريش هيكل وكارل شميت روتلوف وماكس بشتاين ، وغيرهم من أمثال نولده ، ماركه ، مارك ، كوكوشكا وبكمن . . . الخ . ثم تكونت على غرار المدرسة التصويرية التعبيرية ، مدرسة أدبية تعبيرية ، تهدف إلى التعبير الفكري البحت عن حقائق وخبرات تعانيها الروح وتكتسب تعبيراتها بذاتها ، وأخرجت أدباً فيه إغراب وفيه تفكيك للتركيبات النحوية الأسلوبية ، وفيه حذف وتكسير وقضم وتنغيم ، أدباً تعبيرياً . واتخذت المدرسة صحفاً مثل « دي أكسيون » (= العمل) ، درشتورم (= العاصفة) ، دي فايسن بلتر (= الأوراق البيضاء) ، داس تسيل (= الهدف) .

في هذه الصحف ظهرت الأعمال الأولى لأديبنا العظيم ، جوتفريد بن ، وخاصة في « دي فايسن بلتر » . بدأ جوتفريد بن إذن البداية « التعبيرية » ، بداية « الأدب الحديث » . ونعني بذلك باختصار أنه بدأ بمفاهيم جديدة عن الواقع وعن الأنا وأنشأ أدبه مجسما لها .



مفهوم جوتفريد بن عن الواقع نتيجة طبيعية للتطور الفلسفى الذى ألمعنا اليه . بن يرفض الواقع ويرفض التاريخ ، ويرفض التحول ، ويقف عند حدود الكينونة . بن يرفض الواقع وهو يعلم أن هذا الواقع تفتت على يد الفلاسفة .

فى قصيدته « الأنا الضائعة » يقول :

العالم تفتت من الفكر . والمكان والأزمان
وكل ما نسجته الإنسانية ونشرته ،
مجرد وظيفة للانهائيات — ،
الأسطورة كذبت .
من أين ، إلى أين — لا ليل ، لا صباح ،
لا شفاء ، لا دعاء ،
تريد أن تنتشل كلمة دالة ،
لكن عند من ؟

هذا الواقع تفتت على يد شوبنهور ونيتشه وشبنجلر ، ولكنه تفتت أيضاً على يد علماء الطبيعة ، الذين وصلوا بعد جهد جهيد إلى « اللانهائيات » . هذا المفهوم عبر عنه بن منذ البداية ، خاصة فى « أمخاخ » والعنوان مفعم بالمعنى والدلالة . بطل هذه القصة طبيب اسمه « رونة » يقول عنه إنه شرح كثيراً من الجثث ، وأن الفين من الجثث مرت بين يديه بلا فكر . هذا الطبيب الشاب يجلس فى القطار وينظر من الشباك فاذا مناظر تلوح له فيقول فى نفسه :

« سأشترى كراسة وقلماً . أريد أن أسجل وأكثر التسجيل ما استطعت ، حتى لا ينساب كل شىء إلى الفناء هكذا . لقد عشت سنوات طويلة ، وكل شىء غرق » . هـذه الشخصية الهـامة التى تتوسط أعمال بن كلها ، شخصية ضائعة الأنا ، ضائعة الواقع معاً . وبن يبـدأ تصوير هذا الضياع من المخ . ونفى وجود الواقع يرد واضحاً فى تعليق لبن على شخصية « رونة » : « فى الحرب والسلام ، فى الجبهة وفى الخط ، كضابط وكطبيب ، بين المهربين وبين أصحاب السعادة ، أمام زنزانات المجانين وزنزانات المساجين ، عند السراير وعند النعوش ، فى النصر وفى الهزيمة ، لم تفارقنى حالة النشوى أبداً ، إن الواقع لا وجود له » وتبين « رونه » أن كل محاولاته لتسجيل الواقع ، لتسجيل ما احتواه الفناء ، وما ضاع بالغرق ، لا تؤدى إلى شىء ، وأنها تعود دائماً إلى ذاته . صحيح أنه يحاول تصوير الواقع ولكن الصورة تأتى مهزوزة مفككة مكسرة . لأن « رونه » باختصار لا يستطيع تحمل الواقع .

هذا الواقع هو العلاقة بين الإنسان وما حوله ، والعلاقة بين الإنسان وذاته . وجوتفريد بن يبدأ بحثه عنها فى المخ . ورونه (الناطق بلسان بن) يبحث عن ذاته ، يعنى عن الأنا المستمرة فى الزمان والمكان وفى البيئة المحيطة ، وينتهى إلى العثور عليها فى شكل اهتزاز أو ذروة : « فقد تحطمت القشرة التى كانت تحتوينى » وهذه القشرة تعنى فى لغة بن — دون أدنى شك — المخ من حيث هو جهاز الحس والتذكر والربط ، لا من حيث هو عضو بيولوجى .

الواقع من حيث هو علاقة الإنسان بما حوله ، لا وجود له ، والواقع من حيث هو علاقة الإنسان بذاته مفكك متحلل . فى عام ١٩١٦ كتب جوتفريد

بن يقول : « اهتزت الحياة فى دائرة من الصمت والضياع وعشت أنا على الحافة ، حيث يسقط الوجود وتبدأ الأنا » . أما هذه الأنا فقد سبق له أن قال عنها إنها تفككت وبدا عليها الميل إلى الفناء . وعلى هذه الأعمدة يعتمد نقد بن لما ولمن حوله . من ذلك مثلا القصيدة التى تحمل عنوان « موز » :

قذارة ، إناث الكلاب ، وعول
الدافع الجنسى فى الوجه
والنهاية زرقاء بلون الرمم —
السجن لا يتركنا .
كبار الآلهة تعطل ،
عيب نبت الأساطير . . .
حيوانات سخيفة :
ثلاثون مليون طاعون
والأوبئة الأخرى
تلعق الباقى ،
ضغط عال ! إلى الدش !
إلى روث الخيول والحشيش
أدفن فى البيت —
هذا هو وجه العالم !

مفهوم الأنا الغنائية

ولما قامت الدولة النازية (١٩٣٣ — ١٩٤٥) الرايخ الثالث ، ودعت إلى تجديد الحياة الألمانية على أسس جرمانية ، وتشدقت بالكثير من النظريات وألقت ما شاءت من الوعود ، اعتقد جوتفريد بن أنها صادقة النية . وظن أن المشكلة التى بدأ منها فكره كله ، مشكلة سخف الحياة ، ستصبح بهذا عارية عن المعنى . وتحمس بن للنازى ، وما لبث أن تبين خطأ ظنه ، وحنق على النازية . ومن الملاحظ على جوتفريد بن أنه توقف عن الإنتاج فترة تساوى فترة الرايخ الثالث تقريباً ، ثم عاد بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، ووضعت نهاية للرايخ الثالث . عاد إلى الإنتاج ، فاستأنف العمل من حيث وقف . الأنا الحديثة قوامها الاضطراب : « وها هى ذى الأنا تحمل المضمون المعروف بالخبرة كله ، مكونة من قبل من أجل المضمون القابل للخبرة . فيها المبدأ والنهاية ، الصدى والدخان الذاتى ، وفيها الشعور النافذ إلى الحنايا ، البالغ فى إسراف ، العفن . . . الشعور المجرد من الإيمان ، ومن العلم ومن المذهب ومن الأسطورة ، شعور بحت ، سخيف إلى الأبد ، مفعم بالعذاب إلى الأبد » . يحتفظ بن إذن فى الأنا بتيار ضخم ، اسمه الشعور ، تيار ميال إلى « النشوى » أو السكر ، إلى التخدر ، إلى حالة من عدم الوضوح إذا قيست بالعقل التقليدى . من الممكن الغوص إلى هذا التيار ، قياساً على حالة الدكتور رونه : « فبدأت نوعاً من التركيز الباطنى ، من استثارة المناطق الغامضة فى ، فغرق منى ما كان يتصف بالفردية ، وطفت طبقة عتيقة إلى أعلى ، منتشية ، مخيفة ، كثيرة الصور » . هذا التيار أو هذا الشعور المهدوم أو هذه الطبقة العتيقة ، هى منشأ العمل الفنى ، الذى هو الشىء الباقى وسط خضم العــدمية .

كان بن يرى أن الانتقال من الأنا إلى « اللا أنا » من الحياة إلى توقف الحياة يخلق فى الفنان « القصائد » أو عالم التعبير . وبدلا من أن نقول الفنان ، لنقل « الأنا الغنائية » ، كما كان يقول بن . أما هذه الأنا الغنائية فهى مساوية للشاعر جوتفريد بن ، سواء بسواء . كان يستعملها ليعبر عن كمية الأفكار التى كان يحطمها ، والتى كان معاصروه يشاركونه فيها — على حد قوله . هذه الأنا الغنائية تتكون من عنصرين : عنصر التعبير الغنائى ، وعنصر الفكر التحليلى . على أن الفكر عند بن ليس نابعاً من العقل ، بل من الحسية .

والظاهر أن الأنا الغنائية هذه قائمة على صراع دائم مع العدمية ، أو مع مواقف ناشئة من العدمية ،

منها ما يسمى بالأنا الحديثة . يقول بن : « لم أعد أتم فكرة إلى نهايتها أبداً . كم هى مؤثرة صورة الأورق الذى يستمر – باستمرار وحتى يغرب الغرب ويغرق – فى مواجهة الفوضى الكونية بسلاحه الأوحد ، سلاح الفهم . . . » – « لن يصير شىء ،

ولن يتطور شىء ، المقولة التى يظهر فيها الكون ، هى الهلوسة » .

ويوضح بن ميكانزم الأنا الغنائية ، بأنه من نوع ما يسمى فى علم النفس التحليلى بالنكوص . فيقول إن النكوص هو العودة إلى مراحل سابقة . كذلك الأنا الغنائية المصابة بالتفكك والتحلل ، تتتبع مسار النكوص إلى « النار الأولى » أو « المياه الأولى المخصبة »، ولا سبيل لها إلى ذلك إلا الكلمات . حتى فى عمله المبكر « أمخاخ »، يبرز بن قيمة الكلمات،

فى كل مكان أنظر إليه أجد أن الحياة تحتاج إلى كلمة لتتصل بها .

على أن هذه الأنا ترتبط بالمجموع ارتباطاً من نوع خاص . يوضح بن هذا الارتباط بما يسميه « الفينوتيب » ، هذا الفينوتيب إنسان فرد فى عصر من العصور تتضح فيه صفات هذا العصر المميزة حتى يتطابق معه تطابقاً . وليس الإنسان ، الأنا ، عند بن ذلك الذى تتجمع فيه صفات أمة فيما يشبه البذرة بما فى ذلك من إمكانيات غير متحققة ، ولكن قابلة للتحقيق ، هذا الإنسان الذى يسمى «فينوتيب » هذا الفينوتيب ، هذا الأنا الغنائية ، يمثل التحول التعبيرى ، يمثل الصورة الجديدة للكلمة . فى هذا التحول التعبيرى فقد العقل وفقد التعليل المنطقى وفقد ما كان يسمى بترابط الأشياء ، فقد كل شىء وأصبح أثراً بعد عين . الكلمة الجديدة لا علاقة لها بالعقل،

ولا علاقة لها بعلة ، ولا علاقة لها بعلاقات أخرى : إنها كلمة من عالم التعبير ، تعبر عن التحول الداخلى ، الباطنى، الذى يجرى فى الشعور الملغى ، أو فى الطبقة العتيقة أو فى النشوى . هذا هو الشعر المطلق ، أو النثر المطلق الذى حققه جوتفريد بن حسب مقاييسه .

وهكذا خرجت أعمال جوتفريد حتى المبكرة منها تعتمد على الكلمات الغريبة أجنبية وغير أجنبية ، دارجة ومبتذلة ، وعلى التعبيرات المفككة ، المحللة .

كل هذه الكلمات التى ربطها جونفريد بن ببعضها ، ربطا فريداً ، سحريا ، أنشأت الشكل الحقيقى ، والفن الحقيقى ، وحققت التعبير المستقل غنائيا ونثرياً ، حققت الشعر المطلق ، والنثر المطلق .

ونحن ، سواء كنا من المتأملين أو الناقدين ، لن نفهم بن إلا إذا تبعنا معايبره هو . على أننا لو اتبعنا معايبرنا التقليدية فى غير غلظة ، لوجدنا لديه مثلا انسجاماً فى الأنغام ، ولوجدنا لديه « غنائية » حقيقية ولوجدنا لديه الشكل الجميل ، الطلى ، ولوجدنا لديه استخدام عناصر السيرة الذاتية (عبارات ومصطلحات من الطب مثلا) ، لوجدنا هذه الأشياء كعناصر كانت فى الماضى وتحللت وتحورت ، وأصبح بجمعها صفاء نفسى فنى ، وحالة من النشوى أو الانجذاب .

مفهوم القصيدة المطلقة

على أننا إذا أردنا أن نستكمل صورة جوتفريد بن فى وجداننا ، وتقدير جهوده فى خلق القصيدة المطلقة ، والتمكين لذاته الغنائية ، كان لزاماً علينا أن ندرس أعماله المتأخرة أو بعبارة أدق ، المتأخرة جداً . والحقيقة أن النقاد عادة يحجمون عن هذا الجمع بين أعمال جوتفريد بن المتقدمة والمتأخرة فى صعيد دراسى واحد ، لأن الاختلاف بينهما يبدو – على الأقل للناظر المتعجل – كبيراً . فبينما بن « القديم » هو المجدد الثورى الحديث ، إذا بن « الجديد » يعود إلى الاتباعية . ولكنه فى عودته إلى الاتباعية ، يحتفظ بكثير من خصائصه ، ويفيد

يكل خبراته ، ولا يطالعك حتما رجلا « هرماً » ، بل يطالعك رجلا عاقلا متعقلا بحساب المنطق المتعارف عليه . خذ مثلا قصيدته الفريدة « وداع » :

أنت تملؤنى كما يملأ الدم الجرح الجديد
ويسيل إلى أسفل فى أثره الداكن ،
وأنت تتمدد كالليل فى تلك الساعة
التى تتلون فيها الحصيرة فتصبح ساحة من الظلمة ،
وأنت تزدهر كالورود ثقيلا فى الحدائق كلها ،
أنت أيها الانفراد وليد السن والخسارة ،
أنت أيها العيش عندما تسقط الأحلام ،
وقد قاسيت ما قاسيت وعلمت ما علمت .
مستغرباً فى وقت مبكر جنون الواقع المتعدد
رافضاً العالم الذى يسلم نفسه بسرعة ،
متعباً من غرور التفصيلات
التى لم ترافق واحدة منها الأنا العميقة ،
وكان عليك أن تأخذ من العمق نفسه ، ذلك الذى لا يحركه شىء ،
والذى لا يفصح قط عن كلمة أو إشارة ،
كان عليك أن تأخذ منه صمتك ، وانحيازك
متأخراً إلى الليل والحزن .

ولعلك لا تزال تفكر أحياناً : — الأسطورة الخاصة — :

أما كنت أنت هى — ؟ آه ، مالك نسيت نفسك
هل كانت تلك صورتك ؟ ألم يكن سؤالك
وكلمتك ، ونورك السماوى ، هذا الذى كنت تملكه ؟
كلمتى ، نورى السماوى ، كانا قدماً ملكى ،
كلمتى ، نورى السماوى ، تحطما ، تلاشيا —
وحق على من جرى عليه ذلك أن ينسى نفسه
وألا يعود إلى لمس الساعات القديمة .
يوم أخير — : متأخر الوهج ، أمكنة فسيحة
وماء يقودك إلى هدف متداع ،
ونور عال ينساب فيحيط الأشجار القديمة
ويختلق لنفسه فى الظلام صورة منعكسة ،
لا شىء من ثمار ، لا تاج من السنابل
كذلك لم يسأل عن المحاصيل — ،
إنه يلعب لعبته ، وإنه يحس نوره ، وبغير تذكر — قيل كل شىء » .

ألا تراه قد بلغ قمة من الغنائية نادرة ؟ ألا تحس به قد غاص إلى أعماق نفسه وأخرج من عبابها درراً ؟ أخرج منها درراً ما كان ليصل إليها لو لم يسلك إليها منهجه فى القصيدة المطلقة والأنا الغنائية ، أخرجها ليصبها قوية فريدة فى قالب « كلاسيكى » يذكرك ببودلير وفرلين ورمبو مجتمعين ؟

ولكنه هو جوتفريد بلحمه ودمه ، جوتفريد الطبيب الذى دخل إلى قلب الإنسان من مخه المشجوج وجرحه النازف ، فسار فى مسار من الدم النازف تحول إلى مسار من الماء ، دم أدكن ، تحول إلى ماء فى الظلام ، كان أحمر قانى الحمرة فتحول إلى ورود ثقيلة بالليل ... هكذا دخل إلى قلب الإنسان ... وهكذا وجد نفسه أيضاً فى قلب الطبيعة ... وجد نفسه فى داخل نفسه هو .

هذا هو الطريق الذى كشفه جوتفريد بن ، الطريق الذى اعتبره طريقه هو ، والذى انتهى به وقد تغير عالمه ، إلى اعتباره أسطورته ، أسطورته الذاتية .

والجديد هنا — وهو ما أسميناه كلاسيكيته — هو رجوعه إلى الجملة القديمة ذات التركيب المتماسك ، المترابط ، المنطقى . فى « إيكاروس » يحدثك عن الظهر الذى يضعف مخه بدريس ساخن إلى مرعى وسهل ورعاة . فأين ذلك من المنطق ، إلا منطقه هو ؟ كيف يمكن للظهر أن يضعف المخ ، وكيف يمكن أن يكون ذلك بدريس ساخن ، وكيف يمكن أن يكون ذلك إلى مرعى وسهل ورعاة ؟ ؟ لا بد لك أن تتحلل من منطقك ، وأن تهيم مع « كلمات »

الشاعر وأن تخلق لك منها صورة ، وصورة ثانية وثورة ثالثة . أما فى « وداع » فانه يحمل عنك هذا العبء ، ويلتقى معك فى صعيد واحد ، ويضع على يديه قيده ، وفى رجليه عقاله ، ويأسف على نفسه .

وإن لجوتفريد بن هنا لنغمة تذكرك بنغمة نيتشه فى ديوانه الشفق ، وهو يغنى فى أسلوب يجمع بين الاتباعية فى القالب والتجديد فى وزن الكلمة وفى إعادة تقييمها ، وهو يغنى لـ « الانفراد » الوحدة ، العزلة . . . الخ . فيحكى « قصة ذلك الاحساس الرفيق » الذى يسمى هكذا . . . والذى هو تحديد لنوع من الوجود ، الوجود هنـــاك .

ليس الانفراد الذى يعنيــه جوتفريد بن ، ومن قبله ذلك الذى يعنيــه نيتشة ، انفرادا بالمعنى الرومانتيكى لا إنه إن شئت واقع موضوعى ، واقع الانسان الحديث ، إنه العلم بالخسارة ، أى بخسارة الوحدانيــة = وحدانيــة الوجود .

ويرتبط بهذه الوحدانية عند جوتفريد بن ، كيان الأحلام ، فالأحلام فى رأيه تتمثل بالكمال والاكتمال ، ولهذا تراه يربط بين الانفراد وبين سقوط الأحلام . الأحلام تتمثل بالكمال فى تصويرها وحدانية الوجود ، وتتمثل بالكمال باعتبارها مثلا أعلى يسعى صاحب الأنا الغنائية إلى تجسيمه فى كلامه المطلق ، أو شعره المطلق . فما أعظم خسارته عندما يأتى عليه حين من الدهر تسقط فيه الأحلام وتندثر !

بن يسوق حديثاً بين أنا وأنت ، ولا حاجة بنا إلى الإشارة إلى أن حديثه رغم هذا حديثاً ذاتياً ، لا حديث اثنين . وقد يسمى بن قصيدته وداع ، فهذا شأنه ، ولكنها خلاصة فلسفته ، خلاصة مذهبه فى آخر مرحلة من مراحل تطوره . ولقد أخرجنا نواة فلسفته فى الفقرة الماضية ، ورددناها أصلا من أصولها : « فجر نيتشه » . ولا بد لنا أنا نردها أصلا آخر ، أحدث من سابقه ، هو فلسفة كيركيجارد ، فان حرص جوتفريد بن على جعل « انفراده » وليد « السن » و « الخسارة » يضعنا دفعة واحدة وسط فلسفة كيركيجارد ، وما يسميه « انطواء » ويجعل شروطه هى : الانفراد والسن والخسارة ، الوجود الذى يصوره بن ، وجود دفع إليه عنوة ، عالم ليس فيه ارتباط ملزم ، وليس فيه واقع أو قل حقيقة قائمة ، والسؤال الآن هو علاقة الإنسان بهذا العالم ، بهذا الواقع أو هذه الحقيقة ؟ جواب بن حاضر : هى العدم . ولكن بن يتلطف ، فيتحدث عن العمق ، أو عن الأنا العميقة . ولا تظنه يعظم فى الأنا إذ يسمها عميقة ، إنه يهلهلها ، ويحطم الوجود بها أو عليها ، ليصل إلى العدم خلسة .

هذه المعادلة الأليمة !

وهل هناك أمل للخروج بالانسان من هذه الورطة ؟ لقد علم أمره وكنهه علماً يوشك أن يكون مفرطاً . وليس لدى بن من أمل إلا الصمت ، يخرج به من العمق الذى يتحدث عنه والذى كشفنا غطاءه منذ قليل . ومعنى الصمت هو اليقين بسخف الواقع ، وهو يعبر عنه بصيغة الجمع ، وما ترجمناه نحن بـ « الواقع المتعدد » . هذا الصمت هو ما تواجه به الانفراد . معادلة أليمة ! فى ناحية الصمت ، وفى ناحية الانفراد .

فى هذه المرحلة من تطور بن ، المرحلة الأخيرة أنكر ما كان يبشر به اتباعاً لنيتشه ، من أن الشاعر — أو الأنا الغنائية — هو الخالق الجديد ، ومن أن كلمته هى النور السماوى وهى الحقيقة : « كلمتى ، نورى السماوى ، تحطما ، تلاشيا — » . . . أو لعله فى اشراقة عنيفة وسع نطاق التحطيم ، ومد حدود ما أسماه نيتشه بـ « صحراء العالم » إلى الفن أيضاً ، وإلى قصيدته المطلقة . ولست أعرف قصيدة أخرى لبن فى هذه المرحلة صورت هذا القرار الحاسم فى عبارة أكثر قطعية ، وسواء كانت هذه القصيدة من الناحية الزمنية آخر ما كتب أو لم تكن ، فانها من ناحية التطور المذهبى ، قصيدة « يوم أخير » .

مصطفى ماهر



فرجينيا وولف
وقصة تيار الوعى

● الحقيقة ليست هى ما يظهر أمامنا بقدر ما هى الزحام الهائل الذى يتعاقب على الذهن والشعور والذاكرة ؛ وبقدر ما هى الاختلاط الشديد للانطباعات والتصورات ، الذى يختفى وراء ما يصدر عن الإنسان من سلوك وأفكار .

● الصنعة عند فرجينيا وولف ضد الفن الحقيقى ، ذلك الفن الذى يقوم على الاستبطان ومتابعة ما يجرى فى نفوس الشخوص والأبطال ، لا على كتابة التقارير الروتينيـــة كما يفعل البيروقراطيون .



ج . جويس

علـى شـلش

« القصة الحديثة » مصطلح يعرفه دارسو الأدب الإنجليزى المعاصر ، كعنوان يقف على حركة أصيلة فى فن القصة والرواية . وقد نبعت هذه الحركة الفرعية من حركة أخرى عامة عرفت باسم « الحركة الحديثة » Modern Movement التى تقف بدورها عنواناً على نشاط متعدد الجوانب فى القصة والشعر بصفة خاصة . ويحدد المؤرخون عصر هذه الحركة الذهبى بعشر سنوات من عام ١٩١٥ إلى ١٩٢٥ . وقد أحدثت الحركة بفرعيها فى القصة والشعر آثاراً ضخمة فى مجرى الأدب المحلى والعالمى على السواء ، فيما عدا الاتحاد السوفييتى تقريباً ، فقد عزلته ثورته ونظامه الجديد فى عام ١٩١٧ عن التسكع أو التماس السير فى دروب هذه الحركة .

رؤية فنية جديدة

وفى فرع هذه الحركة الخاص بالقصة برزت عدة أسماء يهمنا منها هنا اسم فرجينيا وولف (١٨٨٢ — ١٩٤١) . ذلك لأن فرجينيا قد أحدثت بالاشتراك مع أستاذيها الكبيرين : مارسيل بروست وجيمس جويس رعشة قوية فى تيار الرواية العالمية المعاصرة ، بما ألحت عليه من رؤية الحقيقة الفنية رؤية جديدة تختلف عما كان سائداً قبلها وقبل زميليها — الفرنسى والايرلندى — من مفاهيم فنية فى المعالجة والاداء الروائيين ، وهى رؤية لا تعترف بما جرى عليه العرف من اعتبار الإنسان كلا لا يتجزأ ، واعتبار الحياة الظاهرة المرجع الأول والأخير للفنان ، بقدر ما تعترف بصعوبة تناول الإنسان كمخلوق يتحدد بالسلوك والملامح من جهة ، وضرورة تتبع حالة التغير المستمر التى يعيشها من الداخل وتؤثر فى سلوكه ، بل وفى ملامحه فى آن واحد من جهة أخرى . فالحقيقة ليست هى مايظهر أمامنا بقدر ماهى الزحام الهائل الذى يتعاقب على الذهن والشعور والذاكرة . وبقدر ما هى الاختلاط الشديد للانطباعات والتصورات ، الذى يختفى وراء مايصدر عن الانسان من سلوك وأفكار .

وكلما حاول الفنان تأمل هذه الحقيقة المتغيرة المختلطة غير المحددة المعالم التى تموج بداخله ، وكلما حاول ترتيبها بشكل خاص استطاع أن يقدم لجمهوره وجهها كما يجب أن يكون أو كما هو عليه بالفعل ، أى كما تختزنه الذاكرة ويبوح به ما يسميه علماء النفس بالعقل الباطن . ولا يتأتى ذلك بالطبع إلا إذا



م . بروست

أطلقنا العنان لمخزن الأشياء الذى يوجد فى داخلنا جميعاً ، ورفعنا الغطاء عن القمقم ، وأطلقنا سراح المارد الغريب الذى نحجبه وراء العرف والتقاليد والذوق والاحتشام وغير ذلك من مصطلحات أوجدتها طبيعة وجود الإنسان داخل مجتمع متعدد الطبقات والأهواء والمصالح ، وكذلك لا يأتى ذلك إلا إذا كشفنا النقاب عما يستتر وراء مظهرنا من خبايا وأسرار ، وسجلنا ما يدور بداخلنا وتتبعنا ما نسميه « تيار الشعور »

ولئن كانت فرجينيا وولف وزميلاها لم يبتكروا أسلوب المونولوج الداخلى فى جميع أشكاله المتعددة بما فيها تيار الشعور ، ولئن كان تولستوى قد سبقهم إلى ذلك ، إلا أنها — أى فرجينيا — تميزت — مع زميليها أيضاً — بالالحاح على هذا الأسلوب إلى حد الاقتصار عليه ، بل إنها تميزت — أيضاً — على خلاف زميليها — بالشاعرية ووضوح الرمز وبساطة التداعى وثراء الصور .

لكن ما حدود هذه الطريقة أو المنهج فى تناول القصة والرواية كما ظهرت عند أصحاب هذه المدرسة ؟ وما هى الإضافة التى حققتها فرجينيا وولف بصفة خاصة فى تراث القصة والرواية ؟ . .

أحسب أن الإجابة عن هذين السؤالين ستتضح أمامنا من خلال مقال كتبته فرجينيا بنفسها وجعلت عنوانه « القصة الحديثة » . لكن — قبل أن نعرض لهذا المقال — يحسن بنا أن نجيب عن سؤال ثالث : من هى فرجينيا وولف ؟ أى من هى كانسانة ؟ . .

من هى فرجينيا وولف ؟

لقد كانت هذه السيدة الرقيقة مخلصة لفنها أشد الاخلاص وقد أدركتها حرفة الرواية فى عهد مبكر ، فعاشت لها بكل حواسها . وأصبحت الرواية زادها وشرابها ، بل غدت الهواء الذى تتنفسه رئتاها . وهى لم تستخدم الرواية ، كما استخدمها كاتب مثل د . ه . لورنس وأولدس هكسلى ، كأداة للتعليم والتلقين ، وإنما استخدمتها كسلاح أولته كل عطايا قلبها ومواهب عقلها الصافى الخلاق . وكانت فرجينيا كما يقول الكاتب الناقد سيريل كونوللى فى غاية الحساسية لكنها « كانت قليلة الحسية منعدمة الطاقة الجنسية » على حد تعبيره .

ولعل ما كتبه الشاعر الناقد ستيفن سبندر عن شخصية فيتا ساكفيل وست فى روايتها « أورلاندو » ينطبق على شخصية فرجينيا نفسها . فهو يقول فى كتابه : « كانت تعمل دائماً فى حديقتها ، ترعى أصدقاءها وزهورها وأشعارها وكانت متواضعة لا تزج بنفسها مطلقاً فى المعارك الأدبية » .

ويضيف سبندر متحدثاً عن حياتها مع زوجها الكاتب ليوناردو وولف : «كان ليوناردو وفرجينيا من بين القلائل ذوى الفهم العميق لحالة العالم إبان

الثلاثينات من هذا القرن ، وذلك لأن ليوناردو كان مفكراً سياسياً ومؤرخاً يتمتع بفهم لنتائج الأحداث ، وكانت فرجينيا أيضاً ذات بصيرة سياسية عميقة » .

وهذا الذى ذكره سبندر يكشف عما كان فى تلك الزيجة السعيدة من توافق وتناسب، يذكرنا بالتوافق والتناسب اللذين يغلفان علاقة سارتر بسيمون دى بوفوار . ولعلنا نستحسن مرة أخرى أن نعود إلى تفصيل مآثر فرجينيا الروائية ومناقشة منهجها فى الفهم والتناول للسرد والبناء الروائيين بعد عرض مقالها السابق ذكره ، وهو عرض مفصل رأينا أن يكون أقرب إلى تركيز الأصل مع الاحتفاظ بروحه واختصار ما يمكن اختصاره مما لا يهم القارئ .

معنى القصة الحديثة

من الصعب عند عمل أى مسح للقصة الحديثة ، حتى لو كان هذا المسح مرسلا وفضفاضاً للغاية أن نسلم بأن الممارسة الحديثة لهذا الفن هى بشكل ما تحسين للقديم وإضافة له . . ومن المشكوك فيه أننا

تعلمنا أى شىء عن صناعة الأدب على مر القرون ، رغم أننا تعلمنا الكثير عن صناعة الآلات .

فلم يحدث أن قمنا بتحسين كتابتنا ، وإنما ما يفترض منا هو أن نستمر فى التحرك ونحن لا ندرى شيئاً أكثر من أن ثمة اعترافات بالجميل وأن ثمة عداوات تشكلان مصدر إلهامنا ، أى أن ثمة مسالك تؤدى إلى أرض خصبة ، وأن ثمة مسالك أخرى تؤدى إلى الغبار والصحراء .

غير أننا نخاصم كتاباً من أمثال ه . ج . ولز وأرنولد بنيت وجون جالزورثى ونعترف اعترافاً غير مشروط بجميل كتاب مثل توماس هاردى وجوزيف كونراد . وليس ثمة عبارة تلخص الاتهام أو الشكوى المرفوعة ضد الثلاثة السابقين سوى أن ثلاثتهم ماديون . ويرجع هذا إلى أنهم لا يهتمون بالروح وإنما يهتمون بالجسد بحيث خيبوا آمالنا وتركونا ونحن نحمل إحساساً بأنه كلما أسرعت القصة الإنجليزية بادارة ظهرها لهم ثم سارت ولو نحو الصحراء ، كان فى ذلك وضعاً أفضل لروحها .

لكن ، لعل بنيت هو أسوأ مذنب بين الثلاثة لأنه أفضلهم بدرجة كبيرة — كصانع ومؤلف . ففى مقدوره أن يؤلف رواية جيدة البناء للغاية ومتينة الصنع ، بحيث يصعب على أشد النقاد حرصاً ودقة أن يرى فيها خللا أو فساداً ، بل لسنا نجد فى إنتاجه تياراً من الهواء يتسلل من بين النوافذ، أو شقاً يعترض الألواح الخشبية . . فشخصياته تعيش بشكل سخى ، بل ودون توقع . لكننا نعدم الإجابة حين نسأل : كيف تعيش هذه الشخصيات ؟ وماذا تعيش من أجله ؟

ونكاد لا نقدر على القول بأن ولز مادى بمعنى أنه يجد متعة شديدة فى متانة نسيجه القصصى . فعقله كريم أشد الكرم فى تعاطفه بحيث يبيح له أن يقضى وقتا طويلا فى تنسيق الأشياء وجعلها أساسية . وهو مادى ابتداء من نقاء سريرته ، فهو يأخذ على عاتقه الواجب الذى كان يجب أن يضطلع به الموظفون الحكوميون ، ويندر أن تجد فى غزارة أفكاره وحقائقه وقت فراغ يسمح بادراك فجاجة مخلوقاته البشرية ، وخشونة طباعها أو إغفال التفكير الجدى فيها . . .

ونحن حين نلصق بطاقة واحدة على جميع روايات هؤلاء الكتاب الثلاثة (ولز ، وبنيت ، وجالزورثى) ونكتب عليها كلمة « ماديون » فانما نعنى بهذا انهم يكتبون عن أشياء تافهة لا أهمية لها ، وانهم يبددون قدراً هائلا من البراعة والصنعة فى صناعة توافه الأشياء، حتى ليبدو الشىء المؤقت الزائل حقيقيا وباقيا ...

إن الحياة تفر من بنيت ، ولعله بدونها لا يستحق أى شىء آخر أن يذكر ، لكن الحياة التى قدمها الثلاثى

السابق تختلف فى جوهرها عن الحياة التى نقدمها . . تأمل نفسك من الداخل تر الحياة وهى تبدو أبعد ما تكون عن « هذا » الذى قدموه . . واختبر للحظة ذهناً عادياً فى يوم عادى تجد أنه يتلقى ما لا يعد من الانطباعات — تافهة كانت أو خيالية أو سريعة الزوال أو منحوتة بصلابة الصلب وحدته . وهذه الانطباعات تأتى من كافة الاتجاهات كسيل متلاحق من الذرات التى لا حصر لها . وكلما سقطت هذه الذرات واتخذت شكل حياة يوم الاثنين مثلا أو الثلاثاء ، سقط جرسها من الماضى بطريقة مختلفة . ذلك لأن لحظة الأهمية تكون قد انتقلت من هذا المكان إلى ذاك . ومن ثمة فلو أن كاتبا تحرر من العبودية

واستطاع أن يكتب ما يقع عليه اختياره ، وليس مايجب عليه اختياره ، ولو استطاع أن يؤسس انتاجه على إحساسه الخاص ، وليس على ما هو متبع أو ما يجرى عليه العرف ، لما ظهرت فى انتاجه عقدة أو حبكة ، ولما كانت فيه ثمة كوميديا أو تراجيديا أو اهتمام بالحب أو كارثة مما هو مسلم به أو متبع .

إن الحياة ليست سلسلة من المصابيح الكاشفة المرتبة بطريقة هندسية ، وإنما هى هالة مضيئة ، ومظروف شبه شفاف يحوطنا من بداية الوعى إلى نهايته . أو ليس واجب الروائى أن ينقل هذه الروح المتغيرة غير المعروفة أو المحددة ، مهما قد تظهره من اضطراب أو تعقيد ، وأن يتم ذلك بشىء من المزج للأشياء الغريبة والخارجية بقدر الامكان ؟

إننا ببساطة لا نتوسل من أجل الشجاعة والاخلاص ، وإنما نحن نزعم أن المادة التى تصلح لفن القصة هى شىء يختلف إلى حدما عما قد تلجئنا العادة إلى اعتناقه والإيمان به ...

إن الكتاب الشبـــان الذين يقف عـــلى رأسهم جيمس جويس (فى ذلك الوقت) يختلفون عن أسلافهم ، ويحاولون الاقتراب من الحياة والمحافظة بشكل أكثر اخلاصاً ودقة على ما يهمهم ويحركهم ، حتى لو كلفهم ذلك أن يتنصلوا من معظم أشكال العرف التى يلاحظها أى روائى . .



فلنسجل الذرات كما تسقط ، ولنتعقب الجرس الذى يسجله على لوحة الوعى كل مشهد أو حادثة مما تقع عليه العين ، رغم ما يبدو على هذا الجرس من اضطراب وغموض . ولنرفض التسليم بأن الحياة لا توجد بشكل أكثر أكتمالا ، إلا فيما هو شائع من اعتقادنا بأنها كبيرة ، فى حين يكون علينا أن نسلم بأنها توجد فيما هو شائع من اعتقاد بأنها صغيرة .

إن جيمس جويس إذا قورن بأسلافه « الماديين» يعتبر روحياً معنياً — مهما كلفه الثمن — بالكشف عن تراقص تلك الشعلة الدفينة التى تبعث رسالتها فى ومضات من خلال الذهن ، وهو لكى يحافظ على هذا التراقص نجده لا يكترث بالشجاعة التامة مهما بدت له مقبلة ، ومهما كانت تعنى إمكانية الوجود أو المطابقة على الواقع أو سوى ذلك من المؤشرات المرشدة التى تولت طوال عدة أجيال مساندة خيال القارئ حين يستدعى ما لا يستطيع أن يلمسه أو يراه . . .

وأيا كان الأمر فالمشكلة التى تواجه الروائى حاليا ونفترض أنها كانت تواجهه فى الماضى ، هى أن يدبر وسائل تحرير الانسان كى يدون ماينتهى إليه اختياره . فمن واجبه أن يتسلح بالشجاعة ليقول بأن مايهمه ويشوقه لم يعد « هذا » وانما « ذاك » فمن ذاك وحده ينبغى أن يبنى انتاجه ، وعند المحدثين يكمن « ذاك » أى النقطة التى تهم الروائى وتشغله فى الأماكن المظلمة من علم النفس .

ولعله لا يوجد أحد سوى الروائى الحديث ، بل سوى الروائى الروسى ، قد أحس بالاهتمام بالموقف الذى صنعه تشيكوف فى القصة القصيرة التى أسماها « جوسيف » Gusev ففيها بعض الجنود الروس يسقطون فريسة للمرض على ظهر باخرة فى طريقها بهم إلى روسيا . وهو يعطينا بضع نتف من حديثهم وبعضاً من أفكارهم ، ثم يموت أحدهم وينقل بعيداً عنهم ، ويستمر الحديث بين الآخرين بعض الوقت ، حتى يحتضر جوسيف ، ويبدو « مثل جزرة أو فجلة » تلقى فى الماء من على ظهر الباخرة . والتوكيد هنا يلقى على هذه الأماكن غير المتوقعة التى تبدو فى البداية كما لو لم يكن ثمة توكيد على الاطلاق . وعندئذ ، حين تألف العيون منظر الشفق وتدرك معالم الأشياء فى غرفة، فإننا نرى كيف اختار تشيكوف — وهو يطيع رؤيته طاعة حقة — هذه الأشياء وتلك ، وغيرها ، وكيف وضعها جنباً إلى جنب ليؤلف منها شيئاً جديداً . . لكن من المستحيل القول بأن « هذا كوميدى » أو « ذاك تراجيدى » ، ولا نحن كذلك موقنون من أن هذا الذى يكون غامضاً وغير مقنع أو قاطع ، ينبغى أن نسميه قصة قصيرة على الاطلاق ، وذلك لأننا تعلمنا أن القصة القصيرة ينبغى أن تكون مختصرة وقاطعة فى حكمها . .

ان أول ملحوظة عن القصة الانجليزية الحديثة وهى ملحوظة أولية للغاية ، تكاد ألا تتجنب ذكر التأثير الروسى ، ولو ذكرنا الروسى فاننا نجازف بالاحساس بأنه لكى نكتب أية قصة خلا ماكتبوه يكون ذلك تبديدا للوقت . فلو أردنا أن نفهم الروح والقلب فنجد هذا الفهم كأميز ما يكون العمق ؟

ولعل النتائج التى توصل إليها الذهن الروسى ، وهى نتائج مفهومة ورحيمة ، تكون ولا مناص محزنة حزناً يفوق الوصف . ولا شك أننا لو شئنا الدقة أكثر فاننا قد نتحدث عن انعدام الاقناع والقطع فى الذهن الروسى ، وهو المعنى القائل بأنه ليس ثمة إجابة لأى سؤال . . ولعلهم على صواب ، فلا شك أنهم يرون أبعد منا ولا يصطدمون بالعوائق التى تصد رؤيتنا الفجة . لكن لعلنا نرى شيئاً يستعصى عليهم ، وإلا فلماذا يجب أن يخلط هذا الصوت الاحتجاجى نفسه بحزننا ومعنوياتنا الحزينة ؟ إن صوت الاحتجاج هو صوت حضارة أخرى قديمة تبدو وقد ربت فينا غريزة الاستمتاع والقتال

أكثر مما تربى فينا المعاناة والفهم . فالقصة الإنجليزية ابتداء من لورانس ستيرن إلى جورج ميريديث تشهد بمتعتنا الطبيعية التى نلتمسها فى الفكاهة والكوميديا، وفى جمال الأرض وفى نشاط الذهن ، وفى بهاء الجسم . لكن لو أننا عقدنا مقارنة بين عهدين من القصة لخرجنا من المقارنة باستنتاج لا جدوى منه، فيما خلا أن العهد الأخير الحديث يغمرنا برأى مؤداه أن امكانيات الفن محدودة، ويذكرنا بأنه ليس ثمة حد للأفق ، وأنه لا يوجد شيء ممنوع — ولا منهج ، ولا تجربة حتى لو كان ذلك لأشد الأمور وحشية — سوى الزيف والادعاء والتصنع .

إن المادة الخاصة الصالحة للقصة لا وجود لها ، فكل شيء يعتبر المادة الخاصة الصالحة للقصة وكذلك كل إحساس وكل فكرة . . وإذا استطعنا أن نتصور فن القصة وهو ينبعث حياً ويقف فى وسطنا، فلا شك أنه سيأمرنا بأن نخالفه ونرهبه ، وكذلك أن نحترمه ونحبه ، فبهذا يتجدد شبابه وتتأكد سيادته .

قصة تيار الوعى

ذلك ماكتبته فرجينيا وولف عام ١٩٢٥ وهى كما رأينا تتحمس لفنها وفن مدرستها ، وتلح على رفض بعض القدماء بدعوى انهم ماديون وتسلم بما تفعله ويفعله زملاؤها (الروحيون) الذين لايعنون بالقشور أو السطح ، وإنما يتغلغلون فى الذهن ، ويكشفون عن خباياه ودروبه . فالماديون عندها إذن هم الذين يشغلون أنفسهم بما يجرى على ارض الواقع ، أو هم الذين يميلون إلى وصف الواقع الخارجى ويحاولون ايجاد دلالة لما يحمله هذا الواقع من مظاهر ،ويهتمون بمتانة السرد والنسيج القصصى دون النفاذ إلى « داخل » شخصياتهم . فالصنعة إذن ضد الفن الحقيقى فى رأيها ، ذلك الفن الذى يقوم على الاستبطان ومتابعة ما يجرى فى نفوس الشخوص والابطال ، لا على كتابة التقارير الروتينية كما يفعل البيروقراطيون .

ولا شك أن فى حكمها هذا كثيراً من الحيف والتجنى والحماس ، فبديهى أن الروائى حين يتعلق



بالواقع الخارجى ويجعله « أرضية » لنفوس أبطاله لا ينتج لغواً أو هراء ، وأحسب أن هذه « الأرضية » الخارجية أو ما نسميه بالمجتمع هى الأساس الأول والأخير الذى يكمن خلف سلوك البشر وتفكيرهم ، ولو كان منهم من يؤثر الانطواء واختزان كل شيء فى ذهنه . حقاً ، إن الذهن العادى يموج بالكثير لكن أليس هذا الكثير ناتجاً فى أساسه من الواقع الخارجى ؟ وأليس الإنسان فى النهاية وليد مجتمعه ونتاج ظروف اجتماعية قد تتباين فى الحدة أو القسوة أو الرقة ؟ ؟ نحن لا ننكر ضرورة الكشف عما بداخل الانسان وما يعتمل فى نفسه ، لكننا ننكر أن تكون عملية الكشف هذه هى قوام الفن دون الرجوع إلى الخارج والواقع المباشر الذى شكل هذا القوام الداخلى أو النفسى أو الذهنى كيفما كانت التسمية .

لقد كانت فرجينيا موضوعية حين أشارت إلى تأثير الروائيين الروس عليها وعلى مدرستها الحديثة ، ذلك التأثير الذى أنكره كثيرون.فالحق أن تولستوى ودستويفسكى بصفة خاصة كانا رائدين عظيمين

لكثير من المكتشفات الفنية التى أثرت فى الرواية خلال هذا القرن . ويمكن الرجوع إليهما – على حد قول الباحثة السوفيتية تامارا موتيليفا – فى كثير من مظاهر التجديد والابتكار فى بناء الرواية والتحليل العميق للموضوعات الفلسفية والذهنية داخل نسيج القصة ذاته ، وكذلك فى النفاذ الجرىء إلى أفكار الإنسان المخبوءة ، والتصوير الواقعى لحركات اللاشعور . . وقد كان المونولوج الداخلى فى جميع أشكاله المتعددة الأسلوب بما فيها « تيار الشعور » حيلة مبتكرة استخدمها تولستوى لأول مرة على نطاق واسع ، وليس بروست أو جويس ، وكذلك كان العالم الروحى للمحرومين والمستضعفين – بما فيه أكثر مظاهر التمزق دهاء فى المعاناة الإنسانية – إقليما امتلكه دستويفسكى عن إصالة أكثر مما هو ينتمى لكافكا ، غير أن الواقعيين الروس الكبار كما تقول موتيليفا لم يفقروا صورة الإنسان على خلاف ما فعله المعاصرون الذين حاولوا ذلك عن طريق عزل الإنسان عن البيئة الاجتماعية .

لكن ماذا فعلت فرجينيا وولف فى رواياتها ؟

لقد حاولت فى رواياتها الخمس المعروفة – أورلاندو ، مسز دالواى ، غرفة يعقوب ، إلى الفنار ، الأمواج ، – أن ترسم معالم طريقتها التى أشارت إليها هنا فى مقالها ، وأن تقدم تطبيقاً عملياً لأفكارها التى وردت فى المقال . فالعالم لديها حافل بالأحاسيس والانطباعات والأسرار ، أو هو حالة متغيرة قوامها المعاناة . .

لقد قال مارسيل بروست إن الإنسان مخلوق مركب ومن الصعب أن تعرفه ، لأنه هو نفسه يتغير حتى فى أثناء محاولتنا جلاء انطباعنا الأصلى عنه ،

فلا مفر إذن من محاولة حل هذا التركيب المعقد ، والنفاذ داخل طبقات الشعور وتلافيفه بغية الوصول إلى الحقيقة التى نسميها حيناً بالسر ، وحيناً بالكلام المباح ، وحيناً ثالثا نجد الحرج أشد الحرج فى مواجهتها أو التصريح بها أو حتى مجرد استعادتها وتذكرها .

مسز دالواى . . مثلا !

نضرب مثلا برواية « مسز دالواى » Mrs Dalloway التى ظهرت عام ١٩٢٣ ، فنجدها تصويراً لشخصية سيدة تتهيأ ذات يوم للاحتفال بعيد ميلادها ، وهو حادث هام فى حياة المرء كثيراً ما يجعله يستعيد حياته بأكملها معه ، وهذا ما حدث لمسز دالواى التى غرقت ليوم واحد – هو يوم عيد ميلادها – فى نهر جار يزدحم على صفحته كثير من الصور والعلاقات ، ويختفى فى أعماقه كثير من الأحاسيس والانطباعات والأسرار ، أو الركام الهائل الذى ترسب فى أعماقها عن طريق الحواس الخمس التى تشكل جهاز الاستقبال . ومن خلال المونولوج الداخلى ومتابعة هذا التيار الشعورى المتدفق نعرف الكثير عن مسز دالواى ، إن لم نكن نعرف كل شىء عن حقيقتها ، وهى حقيقة تخصها وحدها لكنها ليست نسبية لأن معالمها وجوهرها اتحدا والتحما . ولم يعد ثمة صراع بين ذاتها وموضوعها . . حقاً ، إن الرواية تستغرق ثلاثة أزمنة : فهى تستغرق يوماً واحداً هو يوم عيد الميلاد ، وتستغرق ساعات هى مدة مطالعة الرواية ، لكنها تستغرق أيضاً مساحة أخرى عريضة فى حياة صاحبتها وعمرها ، مضافاً إليها مساحات زمنية أخرى تمثل علاقاتها بالآخرين . وطبيعى أن تحس فرجينيا بالفارق بين هذه الأزمنة الثلاثة أو بين زمنين رئيسيين هما الأول والثالث ، ومن ثمة نجدها تعقد مقابلة بينهما ، وتستخدم فى ذلك حيلة فنية هى الاستعانة بساعة « بيج بن » . . التى لا تكف عقاربها عن الدوران بشكل آلى منتظم ، بينما الزمان الذاتى الخاص الذى ينتمى لمسز دالواى وحدها ينبسط وينقبض ، يتأخر ويتقدم ، حتى

آخر صفحة فى الزمان الثالث الذى يخص القارئ وحده أيضاً ، وكأن الأمر كله شريط سينمائى حافل باللقطات المقربة والبعيدة والمتوسطة والعامة ، حافل بالحاضر والعود للماضى ، بالظلام ونصف الظلام والضوء الكامل ، بالهمس والصمت والكلام ، بشتى الانفعالات والحركات ، أى أنه حافل فى النهاية بحركة تطابق حركة الحياة الخارجية . وكأن المؤلف هو المصور والمؤلف Editor (أو ما يسمى بالفرنسية « المونتير » Monteur فى وقت واحد . فهو يلتقط ما تقع عليه عدسته ويسجله فى صور ثم يفرغ إلى توليفها وترتيبها ، فيقدم هذه على تلك حتى يستقر على نسخة العرض الأخيرة .

> وقد يكون لهذه الطريقة التى تنفرد بها السينما أثر فى تشكيل رؤية فرچينيا – وزميليها بروست وجويس – للحياة والناس ، وقد يكون لها أيضاً خطورتهـا على قارئهم الذى لايملك شاشة عرض يعكس عليهـا أعمالهم سوى حواسه وقدرته على التخيل وإلباس الألفاظ صوراً من صنع خياله ، فتكون النتيجة هى التعثر والاجهاد فى القراءة والفهم .

لقد حاولت فرچينيا أن تلتزم ما نسميه بالصدق الفنى أى تطابق التعبير مع التجربة الفنية ، وكانت فى صدقها هذا عفوية لا تكدح لخلق الصور وإلباس الشخصيات ثوباً فضفاضاً . ولا شك أنها أفادت إفادة بالغة من محاولات فرويد الذى كان أشبه « بمناخ كامل من الأفكار » أدارت « فى ظله حياتها على اختلاف جوانبها » كما يقول الشاعر أودن فى قصيدته الممتازة عن فرويد وتأثيره على كتاب وشعراء الثلث الأول من هذا القرن . ففى روايتها « إلى الفنار » . . (١٩٢٧) تقص علينا قصة رحلة رمزية أقرب إلى رحلات الشعراء لكنها نجحت نجاحاً بالغاً فى استخدام أسلوب « تيار الشعور » الذى عرفت به مع زملائها . وفى روايتها « أورلاندو » (١٩٣٨) تقص « سيرة نفسية » إن صح التعبير وتعرض فيها مسحاً لانجلترا وأدبها منذ عصر اليزابث لكن هل بقيت القصة الحديثة على حالها منذ بشرت بها فرچينيا وزملاؤها ؟ الثابت أنها جددت شبابها أكثر من مرة على مدار النصف الفائت من هذا القرن ، الذى سجل ظهور الرواية الواقعية الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى ، بل وفى أعقاب الحرب الثانية حين ظهرت مدرسة « الرواية الواقعية الجديدة » فى إيطاليا ومدرسة « الرواية الجديدة » فى فرنسا . فقد بطل العمل أو كاد بأساليب الرواية التقليدية كما رسمته نماذج القرن الماضى . ومع هذا كله فالمحدثون فى إيطاليا وفرنسا يعترفون بأبوة فرچينيا وزميليها لكنهم يتساءلون أيضاً : « ألم يصبحوا الآن فى عداد أجدادنا ؟ » . . وقد يكون تساؤلهم هذا موضوعياً بحكم طموحهم وتطلعهم إلى التجديد ، فهم يعتقدون – كما كشفت عن ذلك مناقشاتهم فى مؤتمر لينجراد عام ١٩٦٣ – بأن مشاكل هذا العصر لا تحلها إلا أشكال جديدة كل الجدة تتناسب مع ضخامتها وتنوعها وسرعتها . ومن ثمة فهم لا يكفون عن التجريب وإن جاء بشكل « اكروباتى » على حد



قول أحدهم . لكنهم يعزلون أنفسهم عن تجربة الواقعية الاشتراكية بدعوى أنها لا تقنع أو تشبع ، لأنها تحتفل فى أساسها بقيم أخلاقية أصبحت ذائعة معروفة ، ثم يعتدون أولا وأخيراً بحرية الخلق واطلاق العنان للخيال والكشف عما هو مخبوء داخل الإنسان . وكما كانت فرچينيا وزميلاها لايعتدون بالعقدة والحبكة أو رسم الشخصيات أو الوصف الاجتماعى، فان الجدد يسيرون على ذات النهج ويقدمون عليه مفهوما آخر يلخصونه فى فكرة « التدرج الشعرى » . Poetic Progression أى اكساب التجربة الروائية خاصية الفن الشعرى بما يلحون عليه من تقدم وتأخير ورموز بما يرفضونه من الوضوح والمنطقية ، أو ما أسمته فرچينيا بالترتيب الهندسى للأشياء أو الصور .

وأيا كان الأمر فان باب الاجتهاد لم يغلق على فرچينيا وزملائها وإنما ظل — وسيظل — مفتوحاً . فقد تجدد شباب القصة أكثر من مرة ، وسيظل يتجدد على الدوام ما بقى فى الإنسان روح وما بقيت على الأرض حياة . وأقصى ما نرجوه ألا يتجمد الروائى المحدد عند نقطة بعينها وألا يحرم نفسه من ملاحظة مادة الواقع فى جريانها وتجددها الدائب ، حتى تتجسد هذه المادة فى الرواية من خلال التغيرات الواقعية ، فليس الشكل فى الرواية وغيرها من أجناس الأدب لباساً جاهزاً يلبسه الروائى لفكرته ، وإنما الشكل مستمد من مادة الرواية ذاتها ومتفاعل مع مضمونها ، بل وخاضع لهذا المضمون فى النهاية .

على شلش

بيكيت يكتب عن بروست :

قرر الناشرون إزاحة الغبار عن مقالة مستر بيكيت التى كتبها عن بروست من خلال الصورة الواضحة عنه من حيث هو روائى . فبدون هذه الصورة لن يستطيع أحد من الناس أن يكتشف موضوع هذا الكتاب . ولقد ظهر اسم بيكيت بالأحرف السوداء الكبيرة وهو ضعف حجم الأحرف البيضاء الهزيلة التى كتب بها اسم الروائى مارسيل بروست مما صغر من شأن الكاتب الروائى لحساب الكاتب المسرحى .

ولقد نشرت المقالة لأول مرة سنة ١٩٣١ ثم طبعت للمرة الثانية بدون تغيير ، ولم يحاول أحد أن يكلف خاطره تصحيح التقرير الخاطئ عن ظروف الأيام الماضية وروح العصر الحاضر . فلقد انتهت سنوات العبث (١٩٢٠) بالرغم من عطاياها الكثيرة ، وبدأت (١٩٣٠) سنوات الحزم المحاطة بظروف الواقعية الاجتماعية . وظلت شهرة بروست طيلة هذا الوقت غير ذات بال . أما عن أسلوب بروست فقد قال مستر بيكيت أنه استهجن فى الدوائر الأدبية الفرنسية والشىء المسلم به أن أحداً لا يقدم على قراءته أو تصفحه فى هذه الأيام .

والآن وجد مستر بيكيت الكاتب اللامعقول أن الأسلوب أصبح شيئاً محبباً جداً إلى القراء ، وهذا شىء يبعث على الضجر .

« تعب الشخص هو تعب نابع من القلب ، تعب يسرى فى الدم . فالإنسان يضجر ويغضب بعد ساعة ، مغمور ومسود بتتويج وتكسير الاستعارة تلو الأخرى » .

ويعتقد القارئ أن مثل هذه الكلمات غريبة لأن يكتبها أحد المبتدئين ممن كانوا فى هذا الوقت مشغولين بتفسير جيمس جويس الأخير .

أما أسلوب مستر بيكيت نفسه فقد كان إلى حد ما منذراً بالتشاؤم ولكن مقالته كانت مستنيرة بلحظات من البصيرة الفريدة .



ص . بيكيت

● الشاعر الخلاق ليس هو من يغرقنا بكلمات حلوة منمقة وتعبيرات جميلة تقليدية ، بل هو مفكر صادق حساس ، ينقل إلينا حقيقة النفس الإنسانية وجوهرها .

● اتصف كفافيس بالواقعية ، غير أنها كانت واقعية خاصة به ، فقد استهوته حياة الإنسان بمراحلها الطبيعية وواقعيتها التاريخية ، ولم يخطر بباله أن يخطو خطوة واحدة فى عالم الأحلام والخيال الشعرى .

كفافيس .. الشاعر السكندرى





• « بلا شفقة وبلا حرج وبلا اعتبار ، أقاموا حولى الأسوار العالية » .

كفافيس

فاروق فريد

عبقرية الفنان فى فكرنا المعاصر لا تتجلى فى احترامه للتراث التقليدى وتتبع خطا من سبقوه ، بل فى احترامه للتجربة الإنسانية فى حد ذاتها والسمو بها إلى مرحلة الخلق . وإذ يتسم الفن المعاصر بما قد نطلق عليه « الاستسلام الرائع » ، فالفنان يستسلم لما يمر به من تجربة استسلاماً تاماً حتى يتسنى له استقبالها بكل حواسه استقبالا صادقاً . والشاعر الخلاق ليس هو من يغرقنا بكلمات حلوة منمقة وتعبيرات جميلة تقليدية، بل هو مفكر صادق حساس، ينقل إلينا حقيقة النفس الإنسانية وجوهرها .

ولكن عندما يعطى الشاعر ظهره «للتقليديات » الفنية، ويأبى استغلال ما اصطلح عليه من تعبيرات متوارثة، يتحتم عليه أن يخلق وسائل جديدة ينقل بها تجربته ويفسر بها أحاسيسه . هذا ما فعله « ريلكه » فى الشعر ، و « نيتشه » فى الفلسفة ، و « كامى » فى الرواية ، وما وصل به « كفافيس » إلى القمة . وقد يخطر ببالنا الشاعر « ت . إس . اليوت » ، فهو ينتمى إلى زمرة هؤلاء الفنانين . غير أن الفارق الجوهرى بينه وبين « كفافيس » هو أنه قد استعان

بشخصيات أسطورية غامضة، ورموز مبهمة لتصبح وسائل لشعر يصور الضياع الروحى والملل الإنسانى .

أما « كفافيس » فقد هرب من الضياع إلى الإنسانية والواقعية . فشخصياته شخصيات تاريخية واضحة المعالم . وتوضح عبقريته فى إنجازه للخلق الفنى ، إذ يستشف من أفعال هذه الشخصيات ودوافعها ، الجوهر الإنسانى الأبدى الذى يكمن وراء الطبيعة البشرية الغامضة .

و « قسطنطين كفافيس » يونانى جنساً ولغة ، ولد بمدينة الإسكندرية عام ١٨٦٣ عندما كانت بلاد اليونان ، أرضه الأم ، تحيى أمجادها القديمة ومآثرها الغابرة . فقد تحررت من الاستعمار التركى فى عام ١٨٢٤ بعد احتلال طال أمده ، احتلال أدى إلى تشتيت اللغة اليونانية وضياع هيكلها الكلاسيكى. فاجتمع رواد الثقافة اليونانية ووضعوا لغة قومية فصحى ليكتب بها المفكرون . وبدأ الشعراء منذ ذلك الوقت يحيون التراث اليونانى الخالد مرددين أوزان « أيسخولوس » و « هوميروس » . وكان رائد هذه الحركة شاعر قدير هو « ديونيسيوس سولوموس » (١٧٩٨ — ١٨٥٧) ، ثم تطورت واستمرت على يد شاعر خلاق أتى بأروع ما كتب فى الشعر الغنائى هو « كوستاس بالاماس » (١٨٥٩ — ١٩٤٢) المعاصر لشاعرنا . ولكن سرعان ما انبثق جمع من الشعراء الشبان، وثاروا على مدرسة الفصحى، وبدءوا يكتبون أشعارهم باللغة العامية . وقد خلطت كلتا المدرستين الأغانى والأهازيج الشعبية اليونانية بنماذج أدبية مستوردة من انجلترا وفرنسا . وعاش كفافيس وسط صراع المدرستين . والغريب أنه قد اتخذ موقفاً شاذاً . فمنذ أن بدأ يقرض الشعر فى عام ١٩٠٨ حتى مماته عام ١٩٣٣ لم يحدث أن انحاز إلى إحدى المدرستين ، بل ولم يزج بنفسه داخل إطار تقليدى أو يستغل نماذج معينة . وعجب النقاد لموقفه ولم يتمكنوا من إدراجه تحت مدرسة ما من مدارس الشعر المعاصر ، فأطلقوا عليه « الشاعر الفردى » . فقد اكتشف ميداناً لم يطأ أرضه شاعر من قبله يقتدى به .

إذ كان عالم « كفافيس » عالماً خاصاً به ، غير أنه كان عالماً إنسانياً شاملا لا يخضع لتراث أو تقليد . لقد كان « كفافيس » فناناً يرنو إلى التحرر بطبيعته ، إنساناً يكره القيود وما يفرض عليه أو على شعره ولغة تعبيره . ولا أدل على طبيعته هذه

من قصيدته « الأسوار » (عام ١٩٠٩) وهى من أولى قصائده ، إذ يقول :

« بلا شفقة وبلا حرج وبلا اعتبار
أقاموا حولى الأسوار العالية . . »

وقد نجح « كفافيس » فى اختراق الأسوار والتحرر من القيود الشعرية المفروضة . ولهذا ، فمن الأفضل عرض بعض أشعاره وأفكاره ، حتى يتأتى لنا تقويم دوره الفنى من غير أدوات مساعدة قد تفسد رونقه .

لقد أمضى « كفافيس » معظم حياته بمدينة الإسكندرية متنقلا من وظيفة إلى أخرى فى الحكومة المصرية . وقد كان لهذه المدينة أكبر الأثر على عقلية « كفافيس » وإحساساته ، إذ عاش وسط مجتمع اختلفت لغاته وتعددت لهجاته ؛ فهناك من يتكلم العربية والفرنسية والإيطالية واليونانية ، وهم أناس تختلف تراثهم وتتناقض تقاليدهم ، غير أنهم امتزجوا ليكونوا المجتمع السكندرى الذى يعتبر مثلا حياً للمزج الحضارى والخلط الثقافى .

وكان « كفافيس » فرداً فى هذا المجتمع ، يونانياً حضارة وتراثاً يعيش فى أرض شرقية استهوته ، أرض تختلف تراثها وحضارتها ، عاش بين قوم من أجناس مختلفة ولغات متنوعة . وشعر « كفافيس »

بالتمزق الحضارى الذى يعانيه الإنسان الحديث ، إنسان تاه بين مختلف الحضارات المتناقضة واستوعب شتى الأفكار المتنوعة . وأدرك « كفافيس » الموقف . فلو ترك نفسه لهذا التمزق

الحضارى لوقع أسيراً للضياع كما حدث للشاعر « إليوت » ولو ألقى بنفسه بين أحضان حضارة ما لخرج شعره متكلفاً مصطنعاً . فتصوف «كفافيس» إذ وقف فى مفترق الطرق . ثم بدأت مهمته الشاقة . فقد كان عليه أن يبحث عن ميدان وتراث يتناسب مع روحه ويتفاعل معه كيانه .

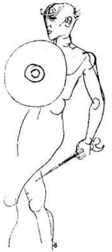
« كفافيس » وعالمه

لم يحدث أن امتزجت شعوب العالم امتزاجاً حضارياً وجنسياً ولغوياً مثلما حدث فى العالم اليونانى – الرومانى منذ غزو الإسكندر الأكبر للشرق فى عام ٣٣٢ ق . م حتى زوال الحضارة اليونانية بغزو العرب لمصر فى القرن السابع الميلادى . فبعد موت الإسكندر فى عام ٣٢٣ ق . م آلت إمبراطوريته إلى قواده الذين قسموها فيما بينهم . وكانت مصر وفلسطين من نصيب آل بطليموس ، وأرض اليونان وجزرها من نصيب آل أنتيجونوس ، وسوريا وآسيا من نصيب آل سليوكس . وامتزجت شعوب هذه البلدان ، وتوغلت الحضارة والثقافة اليونانية فى الشرق حتى « تأغرق » الشرق وأصبح يطلق عليه « الشرق الهلنستى » ، أى الشرق المتأغرق . وكانت الإسكندرية خلال هذه الفترة هى كعبة الثقافة ، فأطلق على هذه الحقبة الحضارية «العصر السكندرى» لقد أصبح الشرق عالماً يعج باليونان والمصريين والفينيقيين حيث تجمعت حضارات مصر وبابل وأشور وفينيقيا تحت رداء الحضارة اليونانية ولغتها . ثم جاءت روما لتغزو الشرق فى عام ٣٠ ق . م غير أنها حافظت على الحضارة اليونانية واندمجت هى نفسها فيها . واستمرت الإسكندرية ملتقى شعوب الشرق ورائدة الفكر . وكانت روما عنصراً جديداً أضيف إلى هذه الكتلة المتنوعة ، فقد تسرب جمود الرومانى وعقليته القانونية داخل هذا الحشد الحضارى ، ثم آلت إمبراطورية روما إلى إمبراطورية بيزنطية (القسطنطينية) المقدسة التى زادت من نشر الحضارة اليونانية ولغتها ، حتى جاء الفتح العربى فى القرن السابع الميلادى . وكان الشرق الهلنستى طوال هذه العشرة القرون يعانى من التيه الحضارى والتنوع الجنسى . وقد وصف العلماء هذا العالم بكلمة « منحل » ، إذ اختلطت الأجناس وتاهت اللغات وامتزجت الحضارات وانتشرت اللغة اليونانية التى تحورت وتنوعت حسب كل بيئة ؛ عالم نجد فيه المسيحى المخلص يتعامل مع الكاهن الوثنى ، والباحث عن الثقافة والمعرفة بجانب الباحث عن اللهو والمتعة .

ومع أن هذا العالم قد خلا من أمجاد الملحمة وروعة التراجيديا وعذوبة الشعر الغنائى ، غير أن كفافيس . عثر فيه على ضالته المنشودة . فقد كان نموذجاً حياً للضياع الثقافى والتخمة الحضارية ، نموذجاً حقيقياً يحتل حقبة زمنية طويلة . ولا شك أن التجانس بين روح كفافيس وروح هذا العصر السكندرى ، كان من أقوى الدوافع التى جعلت كفافيس يختار هذا العصر ليكون ميداناً لشعره ، وقد كان حقلا خصباً كثرت به نماذج حية لم تمتد إليها يد من قبل .

الشاعر والحقيقة

وتلعب كلمة « الحقيقة » دوراً بارزاً فى أشعار كفافيس . فقد كان يونانى الروح ، يهدف بطبيعته إلى البحث عن الحقيقة وخاصة حقيقة الأحاسيس الانسانية الصادقة . ويعتبر هذا



العنصر عاملا آخر جعل كفافيس ينتقى نماذجه من العالم الهلنستى إذ كان عالماً حقيقياً عاشت فيه ما تناوله كفافيس من شخصيات ، بل ودرجت أفعالهم ودوافعهم فى تاريخ الحضارة . لذلك

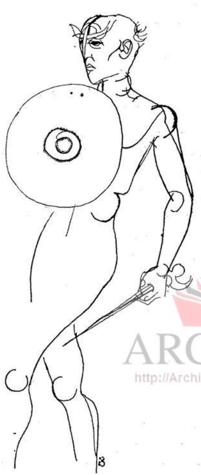
اتصف كفافيس بالواقعية ، غير أنها كانت واقعية خاصة به . فقد استهوته حياة الانسان بمراحلها الطبيعية وواقعيتها التاريخية ، ولم يخطر بباله أن يخطو خطوة واحدة فى عالم الأحلام والخيال الشعرى .

إذ لكى يكون الشعر صادقاً فلا بد وأنه — فى رأى كفافيس — يقرر الصدق ويبرز الحقيقة . وعلى الفنان أن يصور هذه الحقيقة وينقلها من غير الاستعانة بعوامل خارجية، وبدون إدخال تعديلات معينة عليها حتى تتناسب مع مضمون « أدبى » أو « فنى » ما . وقد أمد العصر السكندرى كفافيس بالكثير من الحقائق ، ذلك بالإضافة إلى تفاعله مع هذا العالم وإحساسه به . إذ شعر كفافيس أنه فى نفس موقف أهل العالم الهلنستى . فهو يونانى الروح والحضارة ، عاش فى أرض شرقية مختلفة التقاليد والتراث ، وتاه هو بين العاملين . ولهذا كان إحساسه بما يكتبه من شعر إحساساً تلقائيا وغريزياً . إذ تعلم كيف يفهم شخصيات هذا العالم وكيف يفسر أفعالهم .

ولكن كيف عرض « كفافيس » عالمه هكذا وكيف صور شخصياته وماذا وجد فيها ؟ كان « كفافيس » ينتقى حادثة ما أو موقفاً إنسانياً من العالم الهلنستى ، ثم يستخرج مما انتقاه إحساساً إنسانياً أبدياً بلا عناء من جانبه أو مجهود من جانب قرائه .

وكل ما كان يبحث عنه « كفافيس » فى نفوس شخصياته هو عامل إنسانى خالد ، وبالتالى تصبح أداة شعره أداة مباشرة تخلو من وسيط لينقل به الأحاسيس ويفسر المشاعر . إذ توفرت هذه الأحاسيس والمشاعر فى شخصيات تاريخية وأحداث واقعية .

وهذا ما يجعل شخصيات « كفافيس » واضحة المعالم ، وما يجذب انتباهنا . إذ تثير اهتمامنا فى حد



ذاتها ومن غير احتياجنا إلى رموز تفسر انفعالاتهم ردوافعهم ، بل وأحس كفافيس أيضاً أنه ليس بحاجة إلى تفسيرهم ويكفى أن يضع إصبعه على غموض الإنسانية الأبدى . والغريب أن « كفافيس » قد ابتعد عن البطولات الخارقة والأحداث الرنانة والأسماء العريضة . فقد أدرك بروحه الشفافة وحساسيته المرهفة أن أهل العصر السكندرى بشر ، وكل ما يأتى به أحدهم من خير أو شر يعتبر أمراً

واقعياً إنسانياً ، بل وكل خطوة يخطوها أحدهم هي خطوة فى طريق الإنسانية الطويل . وما يقوم به الإنسان من أدنى الخطوات وأصغرها محاولا الوصول إلى ما هو أسمى هو نصر للإنسانية جمعاء .

لغة جديدة

ولما كان الميدان الذى اختاره « كفافيس » جديداً ، والوسيلة التى اتبعها مبتكرة ، فلا بد وأن تكون لغة تعبيره مختلفة عن التعبيرات التقليـــدية المتوارثة ، بل لقد اختلف ما كتب به من لغة يونانية عما اتبعه زملاؤه الشعراء اليونان . فقد وقف كفافيس ، كما ذكرنا ، بعيداً عن مدرسة الفصحى بجمودها وتراثها الأكاديمى ، كما عف عن استخدام اللغة العامية بزخيرتها اللغوية الوفيرة . فالفصحى ستقوده إلى « المثاليات » الشعرية التى لا تتفق مع ما اكتشفه من ميدان ، والعامية قد تظهر عالمه فى ثوب يختلف عما يبتغى تصويره . ونعود إلى عبقرية كفافيس وحساسيته لنعزو إليها قاموسه اللغوى . إذ أحس أن عالمه الهلنستى لا بد وأنه كان تائهاً بين اللغات . فقد كانت اليونانية هى لغة المثقفين ، غير أنها قد فقدت كلماتها الرنانة وتعبيراتها الكلاسيكية ، بل وهذا ما يحدث الآن ليونان الإسكندرية ، فأدرك كفافيس أن أهل العصر السكندرى كانوا يتكلمون مثل لغته ، وهى لغة المثقف فى حديثه اليومى ، أى لغة عامية ثقافية يتكلمها المثقف ليعرض بها أفكاره المعقدة . ولكنها ليست بالفصحى المكتوبة أو العامية التى ينطقها رجل الشارع . ولكن تتجلى عبقرية كفافيس فى جعله هذه اللغة الجامدة بتعبيراتها المحدودة لغة مشاعر وأحاسيس إنسانية ، بل وجعل منها لغة حية وأكسب كلماتها قوة التعبير . وقـــد ساعدته لغته هذه على تصوير عالمه تصويراً واقعياً أقرب ما يكون إلى الحقيقة . فهو عالم حقيقى تاريخى تصوره تعبيرات واقعية بعيدة عن الخيال الشعرى والجمل التقليدية . بل وتعبيراته وكلماته لابد — وإن نطق بها — مثل شخصياتها وعبروا عن مشاعرهم بها . وقد جعلت هذه اللغة كفافيس أكثر امتزاجاً بأبطاله وأصدق تعبيراً عن مشاعرهم .

ولكن لا يعنى هذا أن لغة « كفافيس » قد خلت من الكلمات الفصحى الجامدة أو التعبيرات العامية الشائعة . فكثيراً ما تقع أعيننا على جمل فصحى منمقة كتبت بلغة بزنطة الدينية ، وخاصة عندما كان يبتغى كفافيس تصوير إحساس دينى . كما نلتقى بكلمات عامية دارجة مثل تلك التى يتبادلها رجال المقاهى . ولكن كان هدف « كفافيس » فى كلتا الحالتين هو الوصول إلى ما يبتغيه من هدف .

أشعار كفافيس

يصاحب خلق كل عمل فنى تأزم وانفعال يمر به الفنان . ويختلف ما يخلقه الفنان من فن حسبما يتوه فيه من انفعال وما يعانيه من تأزم . و « كفافيس » ، كأى فنان ، تنوعت أحاسيسه واختلفت تأزماته .

ومن يقرأ أشعار كفافيس يستطيع أن يقسمها إلى أربعة أقسام . فهناك تأزمات أخلاقية أدت إلى إخراجه مجموعة من القصائد الأخلاقية . وقـــد استوحاها من حقائق تاريخية ومواقف واقعية وخلق منها مبدأ أخلاقياً . ثم نجد مجموعة أخرى ينفعل فيها كفافيس مع الحقيقة الموضوعية لا أكثر . فقد كانت حقيقة موقف ما تثيره وتتفاعل معه ولا يجد أمامه سوى سردها بلا تعليق أو تفسير . ومرت بكفافيس لحظات تأزم متنوع الجوانب ، فأخرج لنا مجموعة من الأشعار تتسم بالحيرة والتيه ، الحيرة بين الحقائق المتناقضة ، غير أنها حقائق لا يجوز إنكارها . وتعتبر هذه القصائد قمة ما عبر فيه كفافيس عن غموض الإنسان وألغاز روحه . إما

ما تبقى من أشعار فقد تغاضى فيها كفافيس عن ميدانه ، العصر السكندرى ، ليتناول مواقف معاصرة وإن كان كفافيس قد حاد عن ميدانه فيها ، غير أنه لم يحد عن فلسفته الشعرية . فهو لا يبتعد عن الحقيقة ولا يتخلى عن عرض الطبيعة البشرية كما هى بلا تعديل أو تحريف .

١ ـ أخلاقية الحقيقة :

تتسم أشعار كفافيس الأخلاقية بذوق رفيع فى اختياره للحادثة التى تتناسب مع ما يهدف إليه . فهو ينتقى حادثة ما من التاريخ اليونانى ـ الرومانى ، ثم يتعمق فى هذه الحقيقة ليخرج لنا منها نزعة أخلاقية تكمن وراء حدوثها . والغريب أن كفافيس لا يتعرض للاخلاقيات التقليدية: الشجاعة والأمانة والورع الخ، بل يتناول ماهو أكثر إنسانية وأشد حساسية : لحظات السقوط والهزيمة واليأس ... الخ . فقد آمن كفافيس بالإنسان وقدرته على خلق النصر فى داخله عند لحظة سقوطه ، والإحساس بالبطولة فى وقت انهزامه .

وكانت قصائده هذه انتصاراً للعقل السامى والنفس الحساسة على الواقع المؤلم والحقيقة المرة . فقد كتب قصيدة « ثرموبيلاى » (فى عام ١٩١٠) مستمداً مادتها من معركة حدثت فى القرن الخامس قبل الميلاد عند ممر « ثرموبيلاى » بشمال بلاد اليونان . فقد وقفت حفنة من الإغريق ليسدوا الممر فى وجه جحافل الفرس الغزاة ، وهم يعلمون أنهم سيفنون لا محالة ، إذ سيقتلهم الفرس ويمرون من الممر . ولا يهتم كفافيس بشجاعتهم ، بل بلحظة صمودهم فى وجه قدرهم .

لقد استطاع كفافيس بانسانيته الفياضة أن يتغاضى عن هزيمة هؤلاء الرجال وفنائهم . فكفاهم أنهم صمدوا وهم على علم بما كتب عليهم ، فاستحقوا أن « يزداد مجدهم مجداً » .

وينتقل كفافيس من لحظة النضال فى وجه القدر إلى تصوير الأحاسيس التى تصاحب النضال . إذ يتأرجح المناضل بين اليأس والأمل ، الفشل والنجاح . وانتقى حادثة حصار جيش الإغريق لمدينة طروادة التى ناضلت طوال عشر سنوات ليكتب قصيدة « الطرواديون » (عام ١٩١٠) . فقد كان هؤلاء القوم يعلمون أن مدينتهم ساقطة لا محالة ، غير أنهم ناضلوا ومرت نفوسهم بأحاسيس شتى ومشاعر متنوعة .

وتكون حتمية القدر هى أن يسقط الإنسان من عليائه فى قصيدته « وتخلى الإله عن أنطونيوس » (عام ١٩١١) ، إذ يقول المؤرخ اليونانى «بلوتارخ» أن الإله هرقل قد تخلى عن أنطونيوس فهزمه أوكتافيان .

ثم يتعمق كفافيس فى الشوط الطويل الذى يقطعه الإنسان قاصداً هدفه ليشير إلى أن الهدف لا معنى له إن كان نصراً أم هزيمة ، خيراً أم شراً ؛ ولكن يكفى ما يمر به الإنسان من مخاطر وما يكتسبه من خبرة وما يعتريه من أحاسيس . فبفضل هذه الأشياء يصبح الإنسان أسمى مما كان عليه . إذ ينصحك فى قصيدة « إيثاكا » (١٩١١) قائلا :

« فعليك أن تضع إيثاكا نصب عينك
والوصول إليها بغيتك وهدفك
لكن لا تتعجل الوصول . . . »

وهناك قصيدة لا تحتاج إلى تقديم ، فهى من من أروع قصائده قصيدة « فى انتظار البرابرة » (عام ١٩١١) التى يقلب فيها كفافيس المقاييس المتوارثة

رأساً على عقب . وقد اتصف العالم القديم بكثرة إغارات الشعوب المتبربرة وغزواتها ، فيصور كفافيس فى قصيدته هذه مدينة فى نهاية العصر القديم علمت أن البرابرة على أبوابها . ولكن لا يجتاح اليأس والجزع سكانها ، ولا يحملون السلاح استعداداً للدفاع ، بل يستعدون لاستقبال هؤلاء البرابرة . إذ ينفض مجلس الشيوخ لأن البرابرة هم من سيضعون القانون . ويضع الإمبراطور تاجه الملكى ويجلس على العرش عند أبواب المدينة . فقد أعد خطاباً يلقيه تكريماً لزعيم البرابرة والاحتفاء به . والقناصلة يرتدون ثيابهم القرمزية وبرقت أصابعهم بالخواتم والماس :

« لأن اليوم سيصل البرابرة
ومثل هذه الأمور تبهر عيونهم . . »

٢ – ما أجمل الحقيقة ! ! :

ثم نأتى إلى الأشعار التى تخلى فيها كفافيس عن النزعة الأخلاقية ، وهى أشعار الحقيقة فى حد ذاتها بلا تغيير أو تحريف ، الحقيقة التى تظهر واقع الإنسان وجوهره الأبدى . ولا شك أن مثل هـذا النوع من القصائد يتطلب حساسية مرهفة ، وعقلية عميقة تخلق فى الحقيقة شعراً من غير تحريفها أو التحليق بها فى عالم الخيال أو توضيحها برموز معادلة ، ويصبح كفافيس بالتالى قنطرة تصل المـاضى بالحاضر ، قنطرة تنقل إلينا من التاريخ حقيقة شخصيات عاشت لتصبح نموذجاً للإنسانية جمعاء . ففى قصيدة « الملك ديمتريوس » (عام ١٩١١) يرجع إلى « بلوتارخ » ليستمد منه المادة التاريخية . فقد اشتبك ديمتريوس ملك المقدونيين فى حرب مع « بروس » وأعجب المقدونيون بشجاعة بروس فتخلوا عن مليكهم وانضموا إليه . ويسرد بلوتارخ كيف خلع ديمتريوس رداءه الملكى وحـذاءه المزركش ولبس رداء بسيطاً ثم هرب . أما كفافيس فيقول :

« وذهب ديمتريوس بعيداً
وحيث خلع رداءه الذهبى عن جسده
وألقى بحذائه المزركش عن قدمه
ثم ارتدى ثياباً بسيطة وولى الأدبار
مثلما يفعل الممثل المسرحى
الذى يغير ثيابه ويرحل
عندما يسدل الستار . . . »

ولا يختلف كفافيس عن بلوتارخ . غير أن ديمتريوس بلوتارخ تخفى وهرب من بطش بروس ، أما ديمتريوس كفافيس فقد أدرك الحقيقة ورآها بعين صافية . إذ انتهى زمنه ، فانتهى دوره وعليه بالرحيل كرجل عادى لا كملك يختال . فليس هناك ما هو أمتع من اكتشاف الحقيقة مهما كانت .

ثم يأتى كفافيس ليزيح الستار عن حقيقـة ما أهمله التاريخ من مواقف إنسانية . فكثيراً ما يذكر المؤرخون عرضاً اسما ينطفىء بريقه وسط الأسماء اللامعه . فيضع كفافيس يده على هذا اللغز الغامض ذلك الاسم المهمل ليكشف عن حقيقة موقفه . إذ نجـد أن « بلوتارخ » قد وصف مهرجانا أقامته الملكة كليوباترة للسكندريين ، ويشرح كيف جاءت الملكة إلى المهرجان هى وأطفالها جالسة على عرشها الذهبى ، متألقة بجمالها وحولها الخدم والحشم ، وبجوارها وقف أنطونيوس كالإله الإغريقى بملابسه القرمزية وأسلحته البراقة . والسكندريون يهللون للملكة وأطفالها يهتفون غير أن مهرجان كفافيس فى

قصيدته « ملوك الإسكندرية » (عام ١٩١٢) يختلف عن مهرجان بلوتارخ ، فهو لم يهتم بالملكة وأنطونيوس ، بل بأطفال الملكة هؤلاء ، ليكشف عن حقيقة موقفهم ويفسر بكلمات قليلة مدى استغلالهم كأداة لتحقيق أغراض الطامعين السياسية ، وذلك بما يطلقون عليهم من ألقاب .

٣ – كفافيس القمة :

لقد تمتع كفافيس بعقلية سكندرية ، لا نسبة إلى مدينة الإسكندرية ، بل إلى العصر السكندرى الذى اختلطت فيه الحضارات وامتزجت الأجناس والثقافات . ويؤدى هذا الامتزاج إلى تكوين عقلية معقدة قد اهتزت فيها القيم المتوارثة وبدأت تبحث عن قيم جديدة ، فيحط عليها التمزق أو يعبث بها الملل والضياع . فهى تبحث عن عالم جديد وسط حقائق تناقضت وانفعالات تشعبت . وتمر لحظات بكل فنان معاصر يدرك فيها هذه الحقيقة ، فعصرنا مثل العصر السكندرى ، عصر التنوع والاختلاط . غير أن عقلية كفافيس كانت سكندرية شفافة ، فى إمكانها أن تتخذ موقفاً موضوعياً حيال عصرها .

وكان كفافيس أول عقلية سكندرية تتخذ العصر السكندرى ميداناً لنشاطها . فقد تمزق الإنسان الهلنستى بين المتناقضات . فآماله تتعارض مع ظروفه وتراثه يتناقض مع ثقافته ، وديانته تنكر حضارته .

واستغل كفافيس تمزق الإنسان الهلنستى هذا ليصور موقفاً تناقضت فيه الحقائق وتاهت روح الإنسان فيهـــا .

ويختلف ما يقدمه « كفافيس » من مواقف حسبما يهدف إلى تصويره من صراع إنسانى وتمزق روحى . فلكل موقف صراعه الخاص به . ونجد كفافيس فى قصيدة « كليتوس طريح الفراش » (عام ١٩٢٦) يصور موقفاً إنسانياً يحدث كل يوم فقد مرض الشاب كليتوس المسيحى الرقيق ، وجزع أبواه وتسرب الخوف إلى قلبيهما . فقد نال المرض منه بعد صدمة عاطفية . وهناك مربيته العجوز التى تعتبره ابناً لها وتكن له حباً فائقاً .

ويعود كفافيس إلى نفس الصراع ، صراع بين الدين والعلاقات الإنسانية . ففى قصيدته « كاهن معبد سرابيس » (عام ١٩٢٦) يصور شاباً مسيحياً مخلصاً ، مرهف الحس ، يحب أباه العجوز ويرتبط

سينما ٦٥ وما بعدها ! :

السينما فن الغد . . هذا استقراء ينقصه بعض الوقت ليصبح حقيقة واقعة ، ولكنه مع ذلك استقراء يؤكده اتجاه الرياح الأدبية أو اتجاه فرقة المؤلفين . أولئك الذين يجرون وراء كل فن جديد مهما اختلف هذا الفن وطبيعة مواهبهم أو نوعية دراستهم . . هكذا كان أغلب مؤلفينا كتاب قصة قصيرة عندما كانت القصة هى البضاعة الرائجة فى السوق الأدبى وكانوا هم أنفسهم كتاب شعر جـــديد عندما كان الموسم للشعر الجديد . وكانوا أيضاً كتاب مسرح عندما كان المسرح هو كل شىء . . واليوم وقد بدأت موجة المد المسرحى فى الانحسار نجدهم جميعاً يتحولون إلى السينما ليصبحوا كتاب قصة سينمائية أو كتاب سيناريو وحوار .

ولكن يبدو أن ظاهرة الانتعـــاش السينمائى المقبلة ستكون أكثر جدية وأكثر علمية من ظاهرة الانتفاخ المسرحى التى كانت أشبه بالحمل الكاذب ، والأمل فى ذلك معقود على جيل النقاد الدارسين والمخرجين الجامعين بين الموهبة والدراسة . من النقاد الدارسين الذين يأخذون أمور السينما مأخذاً جاداً وبمنهج جديد . . الصحفى سمير فريد الذى أصدر فى هذا الشهر نشرة سينمائية الغرض منها تقديم صورة للسينما فى عام ١٩٦٥ « بعد متابعة منتظمة

به ارتباطاً وثيقاً . ولكن مات الأب وحزن الشاب عليه حزناً عميقاً . وأخذ الشاب يبكى أباه وهو يفصح عن إخلاصه للمسيح وكراهيته لكل من ينكره .

وقد تتناقض آمال الإنسان وطموحه مع ما رسمه له القدر . ففى قصيدة « عمر نيرون » (عام ١٩١٨) يرسم كفافيس هذه الصورة مستغلا حادثة موت الإمبراطور نيرون نفسه . فبعد أن قتل نيرون أمه وزوجته ، قصد إلى بلاد اليونان ليستطلع مشيئة الإله من نبوءة « دلفى » الشهيرة . وجاءته النبوءة تقول : « إحذر سن الثالثة والسبعين » . ولما كان لا يزال شاباً فقد أدرك أن أمامه متسعاً من الوقت . فألقى بهمومه وراء ظهره وأخذ يتجول ببلاد اليونان مستمتعاً بكل لحظة .

ثم يصور كفافيس بحث الإنسان عن الخلاص فى قصيدته « كان يجب أن يفكروا جيداً » (عام ١٩٣٠) . فهناك شاب من سوريا فقد ماله ، وهو شاب مثقف يجيد اليونانية ولديه خبرة بكثير من الأمور . ولا يجد هذا الشاب أمامه سوى أن يلتحق بخدمة فرد من ثلاثة أفراد أشرار ذوى سلطة .

ومن يقرأ أشعار كفافيس التى لا تتعدى ١٦٠ قصيدة يستطيع أن يحكم على هذا الشاعر الخلاق . فقد عاش مغموراً لا يبتغى الشهرة ، نشر شذرات قليلة من قصائده ولم تجمع أشعاره وتنشر إلا بعد وفاته بعشر سنوات . لقد كان لهذا الشاعر الأثر الأكبر على معظم الأدباء المعاصرين . إذ نجد « لورانس ديريل » فى رباعية الإسكندرية لا يترك صفحة من غير ذكر كفافيس والإشادة بعبقريته الخلاقة وإنسانيته الشفافة . وكم نصبح نحن قراء العربية سعداء إن حدث أن نقلت قصائده إلى لغتنا وكتبت أقلامنا تفسرها . لقد وضع كفافيس ببساطة غريبة إصبعه على روح العصر الحديث فى شعر واقعى تاريخى ، وعبر عنها بلغة موجزة خاليةمن كل ما هو زائد . وبحق لهذا الشاعر الذى ألهم زميله الفنان « نيكوس كزانتزاكيس » بقصيدته إيثاكا ليكتب الأوديسة ، يحق له أن يتربع على عرش الشعر الحديث بل والفكر الحديث .

فاروق فريد

للعروض السينمائية استمرت طوال العام الماضى » . وهو يعد بأن تكون هذه النشرة سنوية تصدر فى نفس الميعاد من كل عام .

وصحيح أن المتابعة كانت منتظمة ولكنها لم تكن كاملة فضلا عن افتقارها إلى الرؤية النقدية المحددة المعالم . . لم تكن كاملة لأن كثيراً من الأفلام العربية والأجنبية التى عرضت فى عام ١٩٦٥ لم تمثل فى هذه النشرة ، وكانت تفتقر إلى الرؤية النقدية الواضحة لأن ما عابه على بعض الأفلام مثل فيلم « المستحيل » لم يعبه على أفلام أخرى مثل « الحرام » وبينما كان النقد شاملا فى بعض الأفلام كما فى « حكاية العمر كله » اقتصر على البطل والبطلة كما فى « الخائنة » . ولو أن هذه النشرة احتوت على دراسة نقدية شاملة لأبعاد العمل السينمائى طوال هذا العام فحددت لنا مسارات الفيلم العربى والأجنبى القائمة وتنبأت لنا باتجاهاته المستقبلة ، ولو أن الاعلانات صيغت فى إطار إعلامى لا فى إطار إعلانى لكانت النشرة أكثر أهمية من ذلك بكثير ، ولكن القيمة الحقيقية التى تحسب لهذا العمل هو أنه بداية جادة لنوع من النقد الجاد .

دنيا الفنون

مارك شاجال

وحرية الشكل واللون

أنا والقرية



إنه نائم

إنه يقظان

إنه يرسم أبداً

يمسك بالكنيسة ويرسم بالكنيسة

يمسك ببقرة ويرسم بالبقرة

بسردين

برؤوس ، أياد ، بسكاكين

يرسم بذيل ثور

(سندرارز)



م . شاجال

محمد عبد الله الشفقى

البـــداية

ليس من قبيل المبالغة ، أو التمجيد المتحيز ، أن يقال إن كل فن عظيم هو دعوة – حارة – إلى الحرية وقد يحمل « مضمون » الفن هذه الدعوة . لكن « الشكل » أيضاً يخوض معركة الحرية ، ممثلا فى المدارس التى تظهر حاملة لواء الخروج على قيود الماضى إذا كانت هذه القيود ستحول دون التعبير عن أشياء جديدة داخل قوالب جديدة .

فى موكب الباحثين عن الحرية فى الشكل يسير الرسام المعاصر مارك شاجال ، المولود فى ٧ يوليو ١٨٨٧ ، فى المدينة الصغيرة ذات الطابع الريفى فيتبسك ، بروسيا البيضاء ، والواقعة على الحدود بين روسيا وبولندا . وإذا كانت الدعوة إلى الحرية هى المبدأ الذى سار عليه فى صباغته للوحاته ، فان حياته – نفسها – كانت حياة طائر لا يقر له قرار ، طائر يطير من مكان حين يضيق بهذا المكان ، ويحط فى مكان آخر لينتقل إلى ثالث إذا انتابه – من جديد – ملل أو ضيق . وهكذا كانت محطات هـــذا الطائر : مسقط رأسه فيتبسك ، سان بطرسبرج ، باريس ، نيويورك ، باريس مرة أخرى .

قلنا إنه ولد فى ٧ يوليو ١٨٨٧ ، لكن مارك شاجال نفسه يعبر عن شكه فى هذا التاريخ . ربما زور والده تاريخ ميلاده كى يعفى من الخدمة العسكرية . وهو لم ينشأ وسط أسرة فنية ، أو أسرة تشجع – ولو من بعيد – الفن . كل ما يذكره من الصور بضع صور عائلية فى البيت الزاخر بالأولاد . ثم كان اليوم الذى رأى فيه – وهو بالمدرسة – زميلا ينقل – بيده – رسما من مجلة . يقول شاجال :

« بدت لى هذه التجربة وكأنها رؤيا ، وكأنها كشف حقيقى بالأسود والأبيض ، وسألته كيف أتى بمثل هذه المعجزة؟ ... » وضحك الزميـــل وأحاله إلى كتب المكتبة العامة كى يحاول تقليد أحد رسومها الداخلية .

يقول شاجال : هكذا صرت فناناً .

وفى البلدة الصغيرة يتتلمذ على يد مدرس فى الفن يدعى بن . وهنا يبدأ ذلك « المرض » الذى سيظل يلازمه ، مرض الحرية . إنه يتمرد – وهو الصغير – على طريقة بن ، ويحس أنه يريد أن يعبر عن نفسه بطريقة أخرى غير التى يعبر بها بن ويعلمها

للآخرين . ويسعى جاهداً – وهو الفقير – كي يسافر إلى مدينة روسية أكبر وأرحب : سان بطرسبرج . وهناك يلتحق بمدرسة ليون باسكت الذى كان يشترك فى رسم لوحات سيرج دى دياجليف ، ذلك العلم فى ميدان الباليه .

عندما التحق مارك شاجال بمدرسةباسكت كان يرسم بطريقة قال هو عنها إنها « واقعية انطباعية » . لكنه فقد صور كل هذه المرحلة . كيف ؟ عندما قدم إلى سان بطرسبرج قصد أحد المتعاملين فى شراء وبيع اللوحات ، وتغلب على خجله وعدم ثقته بنفسه ودخل حاملا لوحاته . أشار عليه الرجل بأن يتركها عنده ويأتى بعد أيام علّه قد يكون باع منها شيئاً .

« وعدت إليه بعد أسبوع . كان المشهد أشبه بمشهد فى رواية لكافكا . لقد تصرف البائع كما لو لم يكن قد رآنى من قبل قط ، وادعى أننى لم أترك عنده أية لوحة . بل إنى أذكره جيداً وهو يسألنى ، من أنت ؟ » .

الانطباعية .. الشعبية

وعندما استقر فى بطرسبرج بدأ يتخلى عن تلك « الواقعية الانطباعية » . وبدأ ينجذب نحو اتجاه فى الرسم « شعبى انطباعى » ، رافضاً « الانطباعية المطلقة أو الخالصة » . وربما كان حرياً بنا أن نهتم هنا بكلمة « شعبى » ، ذلك أن مارك شاجال سيظل مخلصاً لهذه الكلمة ، رغم تعدد مراحله ، ورغم معاصرته لمدارس فى الرسم كثيرة ظلت تتقلب ، بينما يقف هو وحيداً يتشبث برؤيته الخاصة ، ويرفض أن ينتمى لأية مدرسة . وقد نسبق الحوادث قليلا لنذكر كيف أنه ذهب إلى باريس يوماً – بعد أن عرف العالم لوحاته – ففوجئ بأنهم يحتفلون به كأحد دعائم . . السريالية ! وفى عام١٩٢٣ قدم إليه وفد سريالى يضم ماكس ارنست وبول ايلوار ، وزوجة سلفادور دالى . وركعوا – ركعوا بالفعل – أمام شاجال ، وتوسلوا إليه أن ينضم لصفوفهم . ها هم يحاصرونه بمدرسة . وها هو يرفض قائلا « أريد فناً من الأرض لا مجرد فن من الدماغ » . كذلك قال عن نفسه – فى موضع آخر –

« حاولت دائماً أن أظل وسط الميراث العام لما يمكن تسميته بفن الشعب ، وأن أظل فى نفس الوقت مع كل فن عظيم يستهوى – بسرعة – من هم أقل تحذلقاً ، يستهوى الشعب » .

لنعد إلى سان بطرسبرج . فى سان بطرسبرج بدأ شاجال يرسم ، ويرسم نفسه ، فى سلسلة من اللوحات . كانت الألوان قاتمة . هذا شأن اللوحات الروسية . . الألوان قاتمة أو باهتة . . ثم تكون رحلة المصير إلى باريس . عندما ذهب إلى باريس عرف ما للنور والألوان من سحر ، وأعجب بها مثلما أعجب بها فان جوخ . عندما حط فى العاصمة قال « بدا لى أنى أكتشف – لأول مرة – النور ، واللون ، والحرية ، والشمس ، وبهجة الحياة » . وقال أيضاً « اخترت أن أعيش فى فرنسا لأنى كنت أحس دائماً أن فرنسا هى وطنى الحقيقى ، ففى فرنسا وحدها ، وفى باريس بصفة خاصة ، أشعر حقا أنى رسام حر يستطيع أن يرسم النور ويرسم اللون » .

ويتبلور اتجاه شاجال فى الشكل واللون . ليست لوحاته تجريدية ، أو سريالية أو تكعيبية وإن كانت تستفيد من هذه الاتجاهات لكن بقدر ، وبتعقل ، لقد رفض التجريدية والتصق بالأرض وظل مخلصاً لبلدته الروسية يرسمها فى معظم – إن لم يكن فى كل – لوحاته . وظل فى مقدور المتفرج على لوحاته أن يقول دائماً : هذه بقرة وهذا كمان وهذه باقة ورد . وهو قد رفض السريالية أيضاً وقال عنها ما سلف ذكره . أما عن التكعيبين فقد تعلم شاجال منهم شيئاً ، واستفاد من رؤيتهم الجريئة وخروجهم على الموروث الجامد ، لكنه كره طريقتهم فى « تشريح الشكل » وقال عنهم « فليشبعوا من بقولهم المربعة الموضوعة فوق موائدهم المثلثة » .

أنفسهم ، مدينون له بالكثير . إن أبولينير مدين له بوحى تلك القصيدة التى قد تكون أكثر قصائد القرن حرية « عبر أوروبا » والشاعر سندرارز (السويسرى المولد) مدين له بالكثير ، ولا تزال كلمات مزلزلة عند ماياكوفسكى وإسفين تذكرنا بشاجال » .

حقيقة تلفت النظر وتؤكد ترابط الفنون وأهمية الزواج الفكرى بين الفنانين على اختلاف الوسائل التى يعبرون بها . لقد جمعتهم به صداقة وإعجاب ودراسة . ولقد كتب هذا الشاعر السويسرى ، سندرارز ، أبياتاً عن مارك شاجال ، جاء فيها :

إنه نائم .
إنه يقظان .
إنه يرسم أبداً .
يمسك بكنيسة ويرسم بالكنيسة .
يمسك ببقرة ويرسم بالبقرة .
بسردينـــة .
برءوس ، بأياد ، بسكاكين .
يرسم بذيل ثور .

* *

الواقع .. النفسى

ما دام « موضوع » اللوحات و « مادة » هذه اللوحات قد دخلا قصيدة الشاعر السويسرى فقد يحق لنا أن نقترب قليلا من لوحات شاجال ونتعرف على بعض تفاصيلها ، وهو ما لم نفعله إلى الآن .

نعم .. فى لوحاته كنائس ، وأبقار ، وأسماك ، وسكاكين ... الخ . لكنها أشياء لا تستقر فى أوضاعها المألوفة . أبقار شاجال تقف دائماً فوق أسطح البيوت المثلثة . ورجال شاجال ، أو نساؤه ، يطيرون فى الهواء . وبعض بيوته تقف على سقوفها بينما القاعدة تجاه السماء . ومع ذلك يظل شاجال واقعياً . واقعياً بطريقته الخاصة . إنه « واقع انفعالى » أو



فوق المدينة

بين الدفء وبرود التكعيبيين

هذا الرفض للتجريد ، والمنطق ، والتشريح هو الذى جعل النقاد يعجبون بدفء رؤيته . لقد قدم هذا الرسام الغريب إلى باريس ، قدم من الشرق ، فامتزجت بداخله رؤيتان وخرج منهما شىء جديد احتفظ من الشرق بدفئه . من أجل هذا قال هربرت ريد إن شاجال يختلف — اختلافاً بيناً عن ماتيس وبيكاسو ، وأن أحد الذين كتبوا عنه ذكروا أن السمة التى تميز شاجال عن كل ما عداه من الرسامين المحدثين هى « الحب » . فماتيس وبيكاسو تمادياً فى التكنيك لدرجة أن فنهم أصبح ينطوى على شىء من اللاإنسانية . إن فنهم فن فكرى مثقف . أما شاجال فصريح بليغ ، يرسم من قلبه . وهو غنائى فى لوحاته ، وثمة وجوه شبه بين لوحاته والقصـــائد .

وقالت عنه مجلة تايم (٣٠ يوليو ١٩٦٥) : إنه إذا ما قورن شاجال ببيكاسو اتضح أن شاجال دافىء القلب . ولقد رحب النقاد بمراحله المبكرة التى تميزت بالخيال المجنح الأمر الذى جعلهم يشبهونه ، فى أحيان كثيرة ، بسترافنسكى فى الموسيقى .

هناك من قال : ثمة وجوه شبه بين لوحاته والقصائد . وهذا القول ليس من قبيل الزخارف اللفظية . فلقد عرف شاجال أبو لينير وبول ايلوار وعرف مجموعة كبيرة من الشعراء المعجبين به . ولقد كتب أندريه بريتون يقول : « إن الشعراء ،



عيد الميلاد

« واقع نفسى » . وهو قد تحدث يوماً عن رغبته فى أن تحدث لوحاته ما يشبه « الصدمة النفسية » . لوحاته واقعية لأن البقرة فيها حقيقية ، وكذلك السكين ، والمرأة ، والرجل ، وباقة الورد ، والكمان . لكنها تأخذ أوضاعاً جديدة تبرز معناها وتجسده . من هذا تلك اللوحة الشهيرة « عيد الميلاد » وهى لوحة ذاتية لأنها تصور يوماً مر به فى حياته ، لكنها تصوره بطريقة شاجالية . فى اللوحة فتاة تمسك بباقة ورد بينما فتاها ملتصق بفمها وطائر — فى نفس الوقت — فى الهواء . الفتاة هى بيلا التى أحبها الرسام فى مسقط رأسه ، ثم سافر إلى باريس غير أنه عاد إليها وتزوجها وعاشا فى سعادة إلى أن ماتت . يقول شاجال عن هذه اللوحة : « دخلت بيلا تحمل باقة من الورد فى عيد ميلادى ، عام ١٩١٥ . وعلى الفور تغيرت — فى داخلى — الحقيقة العارية ، وحدث رد فعل كيمائى . وعندما أعاود التفكير فى تلك اللحظة تكرر الذكرى نفس الأحاسيس . لقـد أخلص مانيه للأشجار التى رآها أمامه . . أنا أبدأ أيضاً من صدمة مبدئية ، لشىء واقعى وروحى ، أبدأ من شىء محدد ، لانطلق بعد ذلك نحو شىء أكثر تجريداً » .

يريد أن يقول « أكثر تحرراً » . وهو يحقق ويجسد — بالفرشاة — ما نقوله نحن بالكلمات من باب التشبيه ، يجسد — فى لوحة « عيد الميلاد » — ما نقصده حين نقول : طرت من الفرح . فالعاشق فى لوحته طائر فعلا من الفرح ، طائر لكنه متشبث بحبيبته بيلا فى قبلة خالدة تكاد تسقط باقة الورد — هدية عيد الميلاد — من يدها .

هكذا يجسد شاجال التشبيه ، ويحقق الحرية والانعتاق للشكل دون أن يتردى به فى مهاوى التجريدية أو السريالية أو التكعيبية . كذلك يستعين بأسلوب آخر فى نفس اللوحات ، وهو التضخيم والمبالغة لتأكيد الشىء . ففى إحدى لوحاته باقة تنمو كما لو كانت شجرة عريقة . وفى لوحة أخرى عروس تمسك بمروحة وباقة ورد . حجم المروحة طبيعى ، لكن الباقة فى حجم نصف جسد العروس .

هكذا تتحول الأبعاد ، فى يد شاجال ، إلى أبعاد نفسية .

ويرى شاجال أن هذا التحرر يعطى للشىء معنى . وهو يعتقد أن « الفازة » المستقرة على مائدة ليست موجودة . يجب أن تقع حتى نحس بعد ذلك بمعنى استقرارها . والرجل الذى يسير على الأرض يحتاج إلى شخص آخر يرافقه ، لكن بطريقة بهلوانية حتى يصبح لحركة الأول معنى . والبقرة ستبدو أكثر واقعية واستقراراً ، وأضخم معنى ، لو هى وقفت فوق سطح بيت لا فوق سطح الأرض . ودهش زملاؤه الرسامون ، وظن البعض أن هذا تهريج . لكنه سار فى طريقه — وما زال يسير — باصرار وعنـــاد .

لنقترب من لوحاته بضع خطوات أخرى .

من الممكن أن تمسك باحدى لوحاته — عرضاً — بالمقلوب ، وستجد فيها أشياء معتدلة . هذا شأن شاجال فى معظم لوحاته ، بل كل لوحاته . وفى

لوحاته لا ينفصل الرجل أبداً عن المرأة ، لا ينفصل مادياً وتشكيلياً . العلاقة بين الرجــل والمرأة — فى كل لوحات شاجال — علاقة عشق يجسدها شاجال بواقعيته الانفعالية أو النفسية . من أجل هذا قد يرسم شفة واحدة لرجل وامرأة ، أو يرسم رجلا وامرأة يطيران معاً طيران طائر جامح واحد . ونصف وجه الإنسان ، فى لوحات شاجال لا يطابق أبداً النصف الآخر ، بل إنه يذهب إلى حد تلوين إحدى العينين بلون ، واختيار لون مختلف تماماً للعين الأخرى ، بل يذهب إلى حد رفع إحدى العينين عن مكانها قليلا . لعله يريد أن يقول أن ليس للإنسان وجه واحد ، وأن الوجه عملة لها جانبان . فى لوحاته اهتمام كبير بالأصابع البشرية ، أصابع اليد . حتى حين يكون صاحب أو صاحبة الأصابع دقيق الحجم وهناك ما هو أكبر وأهم منه — رغم هذا يظل شاجال مهتماً بالأصابع . باقات زهوره سخية جداً تنمو نمو الشجر وتبلغ حجمه وتتخطى الأبعاد الطبيعية . تحفل لوحاته بآلة الكمان ، يمسك بها عازف ، بل ويمسك بها حصان فى لوحـــة « السيرك » . رءوس الحيوانات عنده لها فم مدبب ، بل يكاد الوجه كله — وجه حيواناته — أن يكون مثلثاً رأسه الفم . فى لوحاته دائماً سقوف بيوت مثلثة ، فى لوحاته دائماً معابد . فى لوحاته دائماً زهور وورود .

منطق اللامنطق

ما هو تفسير مارك شاجال لعالمه الغريب ، عالم الأحلام ؟ يقول بنفسه : « إن هذه الرسوم جميعاً إنما تسعى إلى تصوير منطق اللامنطق ، تسعى إلى تصور عام من الأشكال المغايرة للأشكال المألوفة ،

إنه نوع من التأليف الذى يضيف بعداً نفسياً للصيغ الأخرى التى حاولها الانطباعيون ثم التكعيبيون . وقال أيضاً : « إننى أحاول أبداً — وعن عمد — أن أنشئ عالماً تبدو فيه الشجرة مختلفة تماماً ، عالماً قد أكتشف فيه — فجأة — أن ليدى اليمنى سبعة أصابع بينما تضم يدى اليسرى خمسة أصابع فقط . أريد أن أقول إننى أنشئ عالماً كل شىء فيه ، وأى شىء فيه ، ممكن ». وفى موضع آخر يقول: « إن الرسم، فى نظرى ، مساحة مغطاة بصور أشياء — مواد ، حيوانات ، كائنات بشرية — وفقاً لنظام معين لا أهمية فيه للمنطق والمطابقة » . هل من كلمات أخرى

يقول شاجال أيضاً: «أريد أن أضمن لوحاتى صدمة نفسية.. بعداً رابعاً . فليكف الناس إذن عن الكلام عن الحكايات الأسطورية ، وعن الغريب، وعن شاجال الرسام الطائر ..» .

هكذا كانت دعوة شاجال إلى الحرية فى الشكل . غير أن الدعوة إلى الحرية امتدت إلى اللون أيضاً . ومن تحصيل الحاصل أن يؤكد دارس حساسية الرسامين للألوان .

يقول شاجال عن اللون : «يجب أن يكون اللون عميقاً لدرجة تجعلك تحس أنك تسير فوق سجادة وثيرة».

ثم تتحقق تلك المزاوجة السعيدة بين اللون والشكل . ويتجلى الموزايكو فى لوحات شاجال وتصميماته داخل الكنائس وترميماته لنوافذ أوربا ، الملونة الزجاج ، وكانت الحرب العالمية قد دمرتها . وهو يدرك على الفور — شأنه شأن كل فنان تشكيلى أصيل — العلاقات التشكيلية اللونية بين الأشياء التى نصادفها فى حياتنا العادية . إنه (حبيس) رؤية الفنان ، تلك الرؤية التى لا تصادف شيئاً إلا ورآه داخل إطار فنى ، وكأنه عمل خلاق ، أو مشروع عمل خلاق . فقد تصادف يوماً أن أطل من ارتفاع شاهق ، على سقوف مجموعة هائلة من السيارات وقد استقرت فى الشارع تحت عينيه ، فأذهله التركيب التشكيلى الرائع لسقوف السيارات الملونة المصقولة ، واعتبرها «موزايكو» . ووصف هذه اللوحة الواقعية بأنها «شاجال جداً» Très Chagall وتمنى لو رسمها فى التو واللحظة .

وهو يحيا الآن ، بالفعل ، وسط لوحة واقعية من الألوان الفاقعة فى الرفييرا الفرنسية . فالطبيعة تأخذ — حول بيته ومرسمه — ألواناً براقة وكأنها من الزيت . الصخور تلتمع بالذهب ، والورود فاقعة ، والعشب أكثر اخضراراً من الخضرة . وإيمانه بدور اللون وحبه له ، هما اللذان جعلاه يتردد — خلال الحرب — فى السفر إلى أمريكا ايثاراً للنجاة . فقد أراد أولا أن يعرف ما إذا كان فى نيويورك أبقار . وأكد له الناصح أن نيويورك ليس بها أبقار فقط وإنما ماعز أيضاً . فما كان من شاجال إلا أن سأل : وأشجار ؟ وحشيش أخضر ؟ وعندما تأكد من وجود هذا كله أحس بارتياح . وشاجال رسام يدرك طبيعة الألوان ويعترف بجرأتها ، من أجل هذا قال «ربما كان فنى متوحشاً ... متوهجاً ، روحاً زرقاء تلتمع فوق لوحاتى» .

أما بيكاسو فقال عنه لعشيقته فرانسوا جيلو التى يشغل كتابها بال العالم اليوم : «عندما يموت ماتيس سيبقى شاجال الرسام الوحيد الذى يفهم ما هو اللون حقاً».

رسوم للكتب

نشأ شاجال فى بيئة دينية ، واكتحلت عيناه ، دائماً ، بمرأى الأيقونات والكنائس ورجال الدين ، فى مسقط رأسه . لم يكن غريباً إذن أن يظهر فى معظم لوحاته معبد أو كنيسة ، وكأنه جزء لا يتجزأ من اللوحة ، أيا كان موضوعها . لم يكن غريباً ، أيضاً ، أن يكلف مارك شاجال برسم لوحات لتزيين الإنجيل ، وأن تبلغ هذه اللوحات من الدقة والجمال أنها لا تنشر كرسم مصاحب وإنما تنشر ، مجتمعة ومستقلة ، فى كتاب . عندما كلفوه بهذه المهمة طلب منهم أن يزور — أولا — الأرض المقدسة (فلسطين) . هذا شأنه فى كل ما يدرسه . فقد

ذهب يوماً إلى هولندا ليدرس رمبرانت ، وإلى أسبانيا ليدرس آل جريكو ، وإلى إيطاليا لكى يدرس أوائل عصر النهضة .

والواقع أنه لم يزر — من أجل الإنجيل — فلسطين وحدها ، وإنما زار مصر ، وسورية (فى الفترة ١٩٣١ — ١٩٣٧) وزار أيضاً بولندا . كل هذا بحثاً عن أفكار للصور التى سيزين بها « العهد القديم » الذى بدأ رسمه عام ١٩٣١ . كذلك كلف باعداد رسوم لكتاب جوجول « أرواح ميتة » ولـ « خرافات » لافونتين . وعندما يرسم شاجال هذا النوع من اللوحات المصاحبة فان رسومه تعبر عن « روح » الموضوع ، لا عن « نصه الحرفى » . إنها ، هذه المرة ، رسوم غير ملونة ، رسوم بالأبيض والأسود فقط . فيا لها من مهمة غريبة يكلف بها عاشق الألوان . لقد أدرك من كلفوه بالمهمة أنه لا يعيش إلا بالألوان ، غير أن رجال الطباعة عجزوا عن نقل ألوانه بأمانة ، فما كان منه إلا أن روض نفسه على الرسوم السوداء . واستطاع هنا أن يحقق المعجزة . يقول ليونيلو فنتورى : « ليس هناك فارق — فى الأسلوب أو الطابع — بين لوحاته الملونة ورسومه السوداء فى الكتب . . إن الخطوط السوداء والبيضاء فى رسومه الأخيرة تحتضن كل ألوان المنشور » .

وربما كانت أضخم مهمة كلف بها هى المهمة التى كلفه بها وزير الثقافة الفرنسى أندريه مالرو ، الذى طلب منه أن يعيد رسم سقف أوبرا باريس . وشغل شاجال ١١٥٣ قدماً مربعة براقصى الباليه ، والطيور الغريبة . وبعد أن انتهى من هذا العمل الشاق — الذى استغرق عاماً كاملا — أهداه لفرنسا .

لا أتعلم إلا بالغريزة

ولد شاجال عام ١٨٨٧ . فهو الآن كهل قارب الثمانين . لكنه لا يحس ذلك فهو يقول : « رغم شعرى الرمادى إلا أنى كثيراً ما أحس بأنى أصغر بكثير من سنى الحقيقية » . ورغم سنه يهب حياته كلها للعمل — والعمل هنا هو الفن — ولا يعتبر هذا ضرباً من الجهد الشاق الذى يستلزم إجازة ، يستلزم راحة بين الحين والحين . « لا آخذ إجازات ، تماماً مثلما لا تأخذ الأرض أية إجازات . إن الأرض تدور أبداً ، ونحن بدورنا ندور أبداً — حتى فى موتنا . والأرض لا تنام أبداً . إنها تدور معنا » . لا غرابة إذن فى أن يتلاحق إنتاج شاجال الذى تخطى السبعين. لا غرابة فى أن يقترب إيقاع دورانه من إيقاع دوران الأرض .

ولقد أصبح فنه اليوم « رائجاً » بكل ما تحمل هذه الكلمات من نور ، وظلال . وأصبح شاجال يصافح الناس فى شكل صور فى كتب ، أو زخارف فى معبد ، أو مناظر على خشبة المسرح (كلف برسم لوحات كثيرة للباليه) . ولقد بلغ من رواج فنه ، ومعرفة الناس به ، أن الفتيات العاملات فى فرنسا يعرفنه على الفور قائلات إنه الرسام « الذى يرسم الأبقار التى تطير » .

إن فن شاجال فن متفـــرد ، دعوة حارة إلى الحرية . . علم صاحبها نفسه بنفسه لأنه لا يريد أن يكون تابعاً ، ولا يريد أن يتلمذ على يد « مدرسة » وفى هذا يقول : « الحقيقة أننى لا أستطيع أن أتعلم ، أو أنه من المستحيل أن يعلمنى أحد . . أنا لا أتعلم شيئاً إلا بالغريزة . . أما النظرية الأكاديمية فلا تستهوينى » .

محمد عبدالله الشفقى

آخر أعمال كوكتو

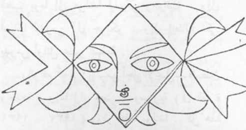
كان كوكتو قبل وفاته بأربعة أيام يعمل فى بيته القابع فى غابة فونتانبلو بميلى لافوريه .. يعمل ليضيف إلى أعماله الخالدة ما يؤكد هذا الخلود ويدعمه .

وكوكتو كان يهوى كل شىء جديد وصارخ لذلك جاءت كل أعماله جديدة وصارخة .. وآخر صيحاته كانت النهاية .. كانت إعداد ديكور لجدران معامل الأدوية التى يملكها الكونت أوجو رافيزو بشمال ميلانو . وقد روعى فى تصميمها إمكان تنفيذها بالبرونز ، والألومونيوم .

ونجد أن رسوم الواجهة مختلفة تماماً عن الرسوم الداخلية بحيث غلب على رسوم الواجهة الطابع المعمارى حتى يتمشى وروح المعمار الخاص بالمدينة، لذلك بدت صامتة ساكنة لا حركة فيها على عكس الرسومات الداخلية التى كادت تدب الحياة فيها، والتى عبرت عن طبيعة المكان برموز مختلفة صدرت جميعها عن الرمز الأساسى وهو رمز الطب المكون من عصا شجرة الزيتون يعلوها جناحان ويلتف حولها ثعبانان ، ذلك الرمز الذى يعنى الصحة والسلام .

وهكذا استطاعت عبقرية كوكتو وحساسيته البالغة أن تجعل من موضوع علمى جاف مادة فنية رائعة .

وتقديراً لفن كوكتو ومساهمته فى هذا العمل الجديد من نوعه سكت ميدالية ذهبية بمناسبة افتتاح المعامل منقوش عليها اسمه ورسوم له . وبعد أن استقر الرأى على اختيار ١٥ رسماً من بين الرسوم العديدة التى صممها كوكتو لهذا الغرض عهد بها إلى المصور إدوار ديرمى ليكمل عملاً من كان له أباً بالتبنى وأستاذاً بالروح .





تفصيلات من الديكور



منظور جزئى لديكور الجدران



وجه و ظهر
الميدالية التذكارية



أمين الخولى .. رجل من رجال الرأى

إبراهيم الأبيارى

الناس فى الحياة الفكرية بين مُستمل ومُمْل وأعنى بالأول من يلقن من واقع الأمور ثم يؤدى ما لقن ، وهذا الأداء لن تستوى صوره وأقداره إلا إذا استوت اللقانة فى الناس واستوت قدراتهم على الأداء ، ثم استوت بعد ذلك طبائعهم المشكلة ، فثمة فهم للأشياء والناس فيه مختلفون، وثمة تقارب فى القدرات الحسية والمعنوية التى بها يؤدون ، وثمة طبيعة نفسية تنفث من أحاسيسها فيما يصدر عنها فتشكله بما أحست .

وثانى الناس الذى أريده ، والذى أردت له كلمة المملى : يخالف المستملى فى كونه يملك بين اللقانة والأداء قوة ثالثة هى مانسميه بالفاحصة يزن بها ما ينتهى إليه لقانة فيأخذ منه ويترك وما استقر له أداه ، وكما لم تستو صور الاداء هناك مع الاستملاء لاتستوى هنا مع الاملاء . وماوجدناه

● عاش أمين الخولى أكثر حياته يملى ، والتف من حوله أبناء جذبهم إليه برأيه ، وكان منهم الأمناء الذين عاشوا ولا يزالون يعيشون فى ظل رأيه .

● كان يرى أن ثمة حاجة ماسة ملحة إلى تجديد تطورى يفهم به الإسلام الذى يقرر لنفسه الخلود والبقاء معاً فهماً حياً .

يختلف هناك يختلف هنا مع اختلاف آخر فى القوة الفاحصة التى إليها آخر الأمر الحكم على قدر ما يؤدى .

والحياة بالغة بالاثنين ، أعنى بالمستملى والمملى وهى مع المستملى قارة وادعة غير أنها مع المملى صاخبة متطورة ثائرة . والحياة التى لا تتسع صفحاتها للاداء غير المستملح من المستملين تتسع صفحاتها لأداء المملين على حاليه ، وهذا لعجزها على مر العصور عن أن تقول فيه كلمة أخيرة نفيا أو إثباتا ، لهذا عاش أداء المملى حيا يناقش مع الزمن ويعرض مع الحقب والناس معه بين مصوب ومخطئ .

وشغل الحياة الفكرية بهذا الاداء العملى دليل على أن حياتها به ونموها رهن بوجوده ، وهو منها بمثابة الروح كما كان أداء المستملى منها بمثابة الجسد . من أجل هذا كان شغل الناس برجال الرأى ، قد يختلفون فى أمرهم ، وقد يخرج بهم هذا الاختلاف إلى الكثير مما قد يؤذى الرائى ويسئ إليه .

وهـــذه الكفاية التى توهب للمملى والتى عبرنا عنها بالقوة الفاحصة لا توهب وحدها بل نجد معها قوى مساندة من احتمال وصبر وعزم وتضحية وحفاظ . وقل أن ينزل راء إلى الحياة إلا وئه من هذه القوى وأشباهها عُدة وسلاح ، والحياة الفكرية لهؤلاء الرائين أفسح صدراً وإن بدت ضيقته ، وحسبك دليلا على هذا تخليدها لصفحات كثير ممن خرجت عليهم ولم تستجب لرأيهم ، وهذا الإفساح من طبيعة الحياة الفكرية لأنها — كما قلت لك — لا تملك الكلمة الأخيرة فى رأى ، فما حكمت فيه ضمته إلى حصيلتها وكان جزءاً منها ، وما لم تملك أن تحكم فيـــه أجنّته ، وهو إما أن ينبض فيعيش ، وإما أن يخمد فيغيب .

لهذا تعيش الحيـــاة الفكرية على الإجلال للرائين إن كتب لهم التوفيق فيما يستنبطون وكانوا على مبلغ من الوعى الكامل والإدراك المحيط ونفاذ فى البصيرة وسداد فى الرأى ، كما تعيش مشغولة بمن تراهم على غير ما تسيغ وترضى .

ولقد عاش بيننا أمين الخولى رجلا من رجال الأداء المملى ، وأعنى رجلا من رجال الرأى ، وكان ممن وهب منذ نشأته قوة فاحصة ، فما بدأ أن يلقن حتى بدأ أن يفحص ، وما أدى إلا عن فحص واستقراء . كان هذا شأنه وهو طالب بمدرسة القضاء الشرعى ، ما قبل رأياً استملاءً ، لهذا أكدّ (بالدال المشددة) مدرسية وعنّى (بالنون المشددة) زملاءه ، وحين استوى له أن يعود إلى مدرسة القضاء الشرعى مدرساً للثقافة الإسلامية ، وحين انتقل إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة ليمضى فى هذا الدرس عاش أكثر حياته يملى ، والتف من حوله أبناء جذبهم إليه برأيه ، وكان منهم الأمناء الذين عاشوا ولا يزالون يعيشون فى ظل رأيه .

وفى الميدان الذى دخله أمين الخولى تلميذاً وتقلب فيه مدرساً فأستاذاً ، كان رأيه وكان إملاؤه ، وهذا الميدان كانت حدوده الأزهر ومدرسة القضاء الشرعى وكلية الآداب ، بالأزهر أخذ حظاً من علوم الدين واللغـــة ، وبمدرسة القضاء الشرعى تمكن من علوم الدين ، ثم كانت له جولة فى الخارج أفسحت له أن ينظر فيما حصّل هنا وهناك نظرة جديدة . وحين عاد إلى مدرسة القضاء الشرعى مدرساً أخذ يعلّم ما تعلّم فأضاف إلى تحصيله مزيداً ، وحين انتقل بعدها إلى كلية الآداب وصل ما بدأه فى مدرسة القضاء الشرعى وأخذ فى غيره مما يتصل بدراسته الأولى اللغوية والأدبية ، فإذا هو يحيى كل ما تعلم ، وإذا الفرصة تُتبح له أن يبدى رأيه فى هذا كله ، وأن

يقول فى العلوم الدينية والأدبية والبلاغية والنحوية، وإذا له فى كل هذا رأى ، وكم من رجال مروا معه فى هذه السبيل منذ أن وضعوا أرجلهم معه على أولها غير أنهم مضوا مستملين ولم يمضوا مملين .

لقد كان يرى أن ثمة حاجة ماسة ملحة إلى تجديد تطورى يفهم به الإسلام الذى يقرر لنفسه الخلود والبقاء معاً فهماً حياً ، ويتخلص من كل ما يعرض هذا البقاء للخطر . (المجددون فى الإسلام ١ : ١١) .

وكان يرى أن درس الأدب وتاريخه يجب أن يكون على منهج تصححه الخبرة بالحياة والنفس والجماعة ويمثل التقدم الإنسانى والرقى العقلى، وكان يضمن هذا فى هذه الأهداف :

١ — ألا يكون الفن ارتزاقاً وضيعاً ولا تكسباً متجراً يخدم الشهوات والأهواء ويحمى الأصنام والأوهام ، وأن يكون الفن نشاطاً وجدانياً سامياً يسعد الفرد والأمة إذ يفى بحاجتها ويحقق فى الحياة الكريمة غايتها كسائر ألوان نشاطها .

٢ — ألا يكون الفن نسياناً للذاتية وإهداراً للشخصية يجول فى الأرجاء يرجم بالظن ويحدس بالوهم ، وأن يكون الفن فى مصر من مصر ولمصر، فهو فى كل إقليم طابع شخصيته وصورة نفسيته ، وهو فى الأقاليم المتواشجة ذو طابع عام وراءه خصائص خاصة .

٣ — ألا يكون الرأى الفنى العام توجيه مسيطر، ولا احتكار متجر، ولا تهويش مضلل ، ولا وضع يد ، ولا مضى زمن ، وأن يكون الرأى الفنى العام دقيقاً متجدداً، يستعصى على الاستهواء فيذهب الزبد جفاء ويخلد المجيد على الأرض .

٤ — ألا يكون درس الأدب وتاريخه تناولا سطحياً وترديداً تقليدياً لما لا يساير تقدم الانسانية بالحياة والنفس والجماعة ويمثل التقدم الانسانى والرقى العقلى . (فن القول — المقدمة) .

وكان بعد هذا له رأى فى النحو وتجديده ، وله رأى فى البلاغة وتجديدها، وله رأى فى التفسير وتجديده .

ضمّن آراءه هذه كلها كتباً له مختلفة منها :

١ — مناهج تجديد : فى النحو ، والبلاغة ، والتفسير ، والأدب .

٢ — مشكلات حياتنا اللغوية .

٣ — فى الأدب المصرى ، فكرة ومنهج .

٤ — فن القول .

وكان أمين الخولى فى هذه الكتب وغيرها مما هو له ، من الرائين ما فى ذلك شك ، وما أحب أن أناقش آراءه ، رأياً رأياً ، ولكنى أجتزىء هنا بهذا الاجمال الذى يلقى ضوءاً عليها . وما أحب أن أقول إن الرجل كان مع الحق كله حين قاده التفكير فى التجديد البلاغى إلى أن يطالب بمحو صفحات من القواعد بأدلّتها الثابتة ليتركها بيضاء لا كلمة فيها ترسم الطريق للمتكلمين وتعصمهم من زلل القول ، وإنه لم يكن مع الحق كله حين رأى مثل هذا الرأى فى النحو واللغة .

ولست ممن يأبى على هذه الفنون — أعنى البلاغة والنحو واللغة — تجديداً بل أنا ممن يحرصون عليه ، ولكن ما أخالف فيه أستاذى المرحوم أمين الخولى هو أنى لا أقضى على الفن لأخلق غيره ، وقد لا يُخلَق ، ولكنى أفسح للفن أن يضيف إليه على سَنن التدرج والتطور .

وما خالفت أمين الخولى وحدى ، بل خالفه معى آخرون فى بعض ما رأى ، وما كنا مع هذا الخلاف إلا مع من يكبرونه ويجلونه ويرون أنه من زعماء التجديد فى العصر الحديث .

فلقد آمن أمين بعالمية الاسلام وخلوده ، وكان فى ظل هذا الايمان حريصاً على أن يتبصر الناس مبادئه الحقة ، وأن يكونوا إلى علمهم بهذا كله عاملين بهذا كله .

ولقد عاش هذه الفكرة مناضلا ، تحسها منه حين يجادل وتحسها منه حين يكتب . وتكاد الكثرة من مؤلفاته التي بلغت سبعة عشر كتاباً تفيض بذلك .

وانك لتقرأ له الكثير من هذا فى كتابه (المجددون فى الاسلام) ، كما تقرأ له فى دائرة المعارف الاسلامية المترجمة إلى العربية تعقيبات على المستشرقين الذين كتبوا فى موضوعات تتصل بالإسلام والمسلمين ، وهى تعقيبات تدلك على بصره الدقيق بمسائل دينه وفهمه العميق لروحه . وكم من مسائل من هذا كانت تعرض فلم يكن لها غير أمين يتولاها .

كان صاحب رأى منذ ملك أن يرى ، وكان ذا حفاظ لرأيه حين يدين به . شهدت مدرسة القضاء الشرعى له من ذلك شيئاً طالبا ومدرساً ، وكان ملحوظاً حياته بها .

وشهدت له كلية الآداب بجامعة القاهرة من ذلك شيئا حين كان أستاذاً يجمع حوله أبناءه على الرأى ، فاذا هؤلاء الأبناء يعيشون باسم الأمناء تؤلف بينهم رابطة فكرية ذات أهداف ومقاصد .

وشهدت له دار الكتب المصرية من ذلك شيئاً حين كان مستشاراً لها فجاهد فى أن يجمع ماتفرق من تراثنا المخطوط فى مكتبات أوروبا ليضمن للتحقيق وسائله السليمة .

وشهدت له الادارة العامة للثقافة بوزارة التربية والتعليم من ذلك شيئاً حين كان مديراً لها فبعث الثقة فى نفوس العاملين وجعل كلا منهم مسئولا يمضى ما هو قائم به دون الرجوع إليه إلا فيما يشكل .

وشهد له المجمع من ذلك شيئاً حين كان عضواً به فناقش المشكلات التى تتصل باللغة فى جرأة وصراحة .

ثم لقد كان أمين نعم الرجل خلقاً ينصف من نفسه قبل أن ينصفها من الناس .

ابراهيم الابيارى

إديث بياف . . أو عجلة الحظ :

إن الكتابة الخاصة بالنفس أو بالذات والتى تصدر عن الكاتب نفسه غالباً ما تقدم لنا الوجه المضئ فقط ، وهذا لسوء الحظ هو الحال مع الترجمة الخاصة بإديث بياف المطربة الفرنسية المشهورة التى توفى بسببها الشاعر المشهور جان كوكتو . والتى كانت حدثاً فريداً فى دنيا الغناء أو « عصفورة الشوارع » كما سماها أمير الشعراء .

والترجمة التى صدرت لإديث بياف بعنوان « عجلة الحظ » The Wheel of Fortune عبارة عن الأحاديث المسلسلة التى نشرت لها فى الصحف ، وعلى الرغم من أن الترجمة مملوءة بالحيوية والتدفق إلا أنها لا تعطينا قصة إديث بياف كاملة ، وهذا ما أشار إليه المترجم فى مقدمة الترجمة . ومع ذلك فإن الرؤيا التى اختارتها بياف لتروى منها بعض جوانب من حياتها ، هذه الجوانب بالرغم من عدم كمالها وتكاملها تعطى صورة واضحة المعالم عن حياتها الفذة وشخصيتها الفريدة . فلقد رجعت بياف بذاكرتها إلى الوراء لتسترجع معالم حياتها بحادث وقع لها هنا وشخصية أثرت فيها هناك ومواقف حققت لها الثروة والنجاح . فهى تحكى عن جدتها التى أمضت معها طفولتها وكانت تدير حانة فى إحدى الضواحى ، وتحكى أيضاً عن مقاومتها المضنية للجمهور والمخدرات وشهوة الرجال . وفى حياتها وصف طريف للطريقة التى أكتشفت بها وهى تغنى . . كانت فى العشرين من عمرها ، وضايقها المستمعون الأثرياء لدى أول ظهورها ولكن موريس شيفالييه الذى كان حاضراً بمحض الصدفة أسرع لإنقاذها وقدم لها الكثير من ألوان التشجيع . ولقد كانت حياتها شاقة مما ترك أثراً عميقاً وجارحاً على أغانيها وأناشيدها وأيضاً على بنائها السيكولوجى . ولم تشعر بياف طيلة حياتها بالاطمئنان ، وإنما كانت تشعر بحرمان عاطفى كبير ظهر واضحاً فى كرمها الزائد ومقدرتها الفائقة على الحب . . حب كل الناس وكل الأصدقاء حتى شوارع باريس .

ولسوء الحظ يعتبر كتاب « عجلة الحظ » ترجمة غير كاملة لحياة إديث بياف . وكانت بياف تقاسى بمرارة طوال السنوات الخمس الأخيرة فى حياتها كانت تقاسى ألواناً شتى من الأمراض . ولقد كتبت ترجمة أخرى عن حياتها قبيل وفاتها . . هذه الترجمة تعتبر أقل موضوعية ولكنها أشد من الأولى قوة وتأثيراً ولا بد أن يطلع عليها كل من يريد أن يعرف صورة كاملة عن حياة إديث بياف .

رأى فى كتاب

ثرثرة فوق النيل

نجيب محفوظ

سأل نجيب محفوظ الدكتور طه حسين فى الندوة التليفزيونية التى عقدت فى بيت الأخير عن رأيه فى الرواية الفلسفية ، فأجاب العميد بأنها ثرثرة ؛ وفى رأيي أن السؤال والجواب معاً هما الثرثرة !

فلئن كان نجيب محفوظ يقصد بالرواية الفلسفية ذلك اللون من الأدب المشحون بالآراء والمملوء بالأفكار أو الذى يحتضن موقفاً ويتبنى قضية ، وهو اللون الشائع فى كتابات النصف الثانى من هذا القرن . . فما هكذا يكون السؤال . لأن الرواية الفلسفية تكاد ترادف فى معناها الرواية العظيمة على اعتبار أن كل كاتب عظيم له بالضرورة فلسفة أو نظرة فلسفية للإنسان والكون والله وعلاقة كل بالاثنين الآخرين . . ولا تخلو روايات دستويفسكى وفوكنر وكافكا وبروست وتوماس مان وأمثالهم من الفلسفة بهذا المعنى . أما إذا كان للرواية الفلسفية معنى آخر ، أعنى إذا اتخذت الرواية من قضايا الفلسفة الخالصة موضوعاً لها ، لم تعد رواية فلسفية ولا حتى رواية أدبية وإنما هى فى هذه الحالة رواية تعليمية تتخذ من العرض الروائى وسيلة إيضاح لشرح الفكرة الفلسفية كما فعل ابن طفيل فى قصته المشهورة « حى بن يقظان » .

هذان هما وجها العملة فى حالة السؤال عن الرواية الفلسفية ؛ أما إذا كان كاتبنا الروائى الكبير يقصد بالرواية الفلسفية ذلك اللون من الروايات الذى اصطلحت الصحافة الغربية على تسميته بالرواية الجديدة والذى يتمثل فى كتابات آلان جرييه وناتالى ساروت وروبير بانجيه ، فما هكذا أيضاً يكون السؤال . لأن هؤلاء وأمثالهم ليسوا أصلا فلاسفة حتى يكتبون رواية شارحة ، ولا هم بعد كتاب عظماء حتى تكون لهم نظرة شاملة للكون والحياة . قصاراهم أنهم كتاب ينتسبون إلى عصرنا . . ولما كان عصرنا هو عصر الفكر أو العصر الذى يغلب عليه الطابع الفكرى ندر أن نجد أديباً أو شاعراً ، فناناً أو مصوراً دون أن يصدر فى إنتاجه عن بطانة فكرية أو وراء فكرى . . وربما كان موت سومرست موم هو الحد الفاصل بين جيلين . . جيل الأدب فيه لذاته أو لكاتبه أعنى أن الأدب فيه تصوير أو تعبير . . تصوير للداخل أو تعبير عن الخارج ، وجيل الأدب فيه لمضمونه أو لعصره . . أعنى أن الأدب فيه تغيير أو تفكير . . تغيير لواقع العصر أو تفكير فى إمكان تغييره . ومن هنا لم يكن الأدب الجديد جديداً فى مضمونه فحسب كما هو الحال عند سارتر وكامى وأندريه مالرو ، وإنما هو جديد فى شكله ومضمونه معاً ، بل وجديد أيضاً فى الطريقة التى ينبغى أن ننظر بها إليه . لأنه إذا كان الفن التقليدى يقوم على نظرية المحاكاة فالفن الجديد يقوم على نظرية الموازاة . . فالفنان الجديد لا يقدم ما يشبه الواقع ويحاكيه ولكنه يقدم ما يعادل الواقع ويوازيه ، ومن هنا لم تكن المطابقة أو المحاكاة هى المعنى ، بل أصبح الخلق نفسه أو الابتكار هو المعنى . وهكذا من فوق هذه القاعدة الاستاطيقية الجديدة انطلقت الموجات الجديدة فى السينما عند رينيه وجودارد، وفى المسرح عند بيكيت ويونسكو ، وفى الرواية عند جرييه وبانجيه ، وفى الشعر عند أوردن وكمنجز .

ففى أية خانة من هذه الخانات إذن تقع « ثرثرة » نجيب محفوظ ؟

الواقع أن كاتبنا الكبير فى روايته الأخيرة لم يبعد كثيراً عن طبيعية أسلوبه فى الوصف ، ولا عن واقعية اختياره للموضوع ، بل ولا عن طريقته التقليدية فى سرد الحدث الروائى . فهنا جماعة من المثقفين مع اختلاف فى نوعية الثقافة . . مدير حسابات ، ناقد فنى ، ممثل سينمائى ، أديب ، محام ، موظف ، مترجمة ، صحفية ، ربة بيت ، طالبة بكلية الآداب . . يجتمعون كل ليلة فى عوامة على النيل يمارسون حريتهم الكاملة فى الفعل والقول ، فى التدخين والبذاءة ، فى الدردشة والثرثرة التى لا تخلو من حكمة فى بعض الأحيان . إنهم يصرخون من جوانحهم : « يا أى شىء افعل شيئاً فقد طحننا اللا شىء » . ويحدث لهم هذا الشىء ، يقومون برحلة ليلية مجنونة فى سيارة فيدهمون رجلا فى الطريق ويهربون . وأمام جريمة القتل وفعل الهروب . . أمام أن ينفدوا بجلدهم أو يبلغوا عن الحادث تتفتت الجماعة ويحدث الصدع إلى أن ينبرى أنيس زكى الموظف الفاشل والمثقف المثالى الذى ظل طوال الرواية صامتاً مسطولا فجاء فى النهاية ليفيق ويصمم على أن « يجرب قول ما يجب قوله » ولكنه سرعان ما يعود إلى سطله . وعلى غرائزه الحيوانية فى يد . . ومبادئه المثالية فى اليد الأخرى يسقط الفعل وتموت الكلمة وتنتهى الرواية . وهكذا نجد أن المونولوج الداخلى وأسلوب التداعى الحر المستمد أصلا من قصة تيار الشعور أو مجرى الوعى كان شيئاً داخلا على بنية الرواية ، غير متجانس مع طبيعة الحدث . فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الشخصيات ليست حقاً شخصيات عبثية تتخذ من العبث فلسفة فى الحياة ، بقدر ما هى شخصيات أقرب إلى المجون والانحلال أو الفوضى والاستهتار ، لا يختلف تضييعهم الوقت فى إحدى العوامات عن تضييع غيرهم الوقت فى أحد النوادى أو المقاهى أو الحفلات ، رأينا أن الرواية لم تكن ثرثرة فوق النيل وإنما هى ثرثرة فوق الورق !

جلال العشرى



لقاء كل شهر

جراهام جرين

يهاجم الإذاعة والتليفزيون

أدلى جراهام جرين بهذا الحديث إلى الصحفى ج . و . لامبرت لدى صحيفة التايمز قبل رحيله إلى فرنسا ، وفيه يكشف الكاتب عن جوانب من حياته الأدبية وبعض نظراته فى النقد :

« إنى فى الحقيقة مزمع اليوم الرحيل إلى فرنسا حيث أنوى الإقامة هناك . وما بى من رغبة فى الاعتذار عن جنوحى إلى العيش خارج البلاد ، فلست فى الحق بالنادم على ما فعلت ، فما أكثر الأسباب والدوافع التى تحدو برجل فى مثل مكانتى إلى أن يتطلع للحياة فى رحاب قطر آخر . ولقد درجت على أية حال منذ زمن غير قريب على ألا أطيل إقامتى بانجلترا إلى أكثر من أربعة أشهر من كل عام . فضلا عن أنى إثر زيارتى لموسكو سنة ١٩٦٠ أصبت بالتهاب رئوى حاد ما فتئت أزماته تعاودنى كل شتاء حتى نصحنى طبيبى الخاص بتجنب الطقس الرطب الذى يخيم على سماء لندن » .

« أما ما حفزنى إلى أن أطرق باب التأليف والكتابة فهو ما قرأت للروائية مارجورى بوفن ، فكان أن جمعت أطراف مسرحية لم يقدر لها أن تستكمل أو يكتب لها الظهور ، كما نظمت كذلك طائفة من الأشعار » .

« كما ظهرت فى الآونة الأخيرة وجوه جديدة للكسب مثل بيع حقوق إخراج رواياتى فى أشرطة سينمائية أو نشرها فى طبعات شعبية على خلاف ما كانت عليه الحال فى الماضى . وهناك فريق من الناس ، فيما أعلم ، اعترته الدهشة وتولاه العجب عندما بعت مخطوطة مسرحيتى الأخيرة بعنوان « تحت التمثال » قبل أن يتم إخراجها . وما وجه العجب فى ذلك ؟ فقد كانت هناك سوق رائجة للمخطوطات فابتهلت الفرصة وبعت مخطوطتى !

« ولكنى مشفق بطبيعة الحال على كل من كان يعنيهم الأمر ، فلشد ما أثارت كل الملابسات التى أحاطت هذه المسرحية دواعى الشجن والأسى فى نفسى . وقد كنت أود صادقاً أن تتبع هذه المسرحية نمط المسرحيات الهزلية الساخرة أو « الفارس » . وهذا هو ، فيما يخيل لى ، عين ما قصدت إليه أولا وقبل كل شىء ، على أن تحمل المسرحية بين ثناياها فكرة عجز الإنسان التام حيال جبروت الطبيعة . ولم يكن مقصدى هو ما تمخضت عنه هذه التجربة المسرحية فى واقع الأمر ، فقد بدت مسرحية جوفاء ضخمة تدور حول حياة إنسان يسعى فى طلب الله .

وأعنى بذلك شخصية رالف ريتشاردسن الذى أردته نحاتاً خاملا غفلا من كل موهبة أو فن شأنه فى ذلك شأن الرسام بنيامين روبرت هايدن ، على أن يكونا صنوين فى كل شىء فيما عدا قدرة الأول على أن يختم حياته بخاتمة مفجعة . كنت أريد أن أصوره إنساناً يدفعه شيطانه فى سخرية شديدة إلى أن يواصل ممارسة فنه دون أن يكون له فى ذلك سند من حذق أو موهبة .

« ومع كل ذلك فقد استطعت أن أستمد من العمل بالمسرح كثيراً من المتعة والترويح . وربما لا تعلم أننى وضعت مسرحيتى الأولى ، أو قل إننى هممت بتأليفها ولم أجاوز الستة عشر ربيعاً ، بيد أنى لم أعد إلى هذه المحاولات فى التأليف المسرحى حتى كان تأليفى لمسرحية « حجرة المعيشة » . كما أنى قد شغلت ردحاً من الزمن ، فى غضون ثلاثينيات هذا القرن ، بالنقد المسرحى . ولكن سرعان ما ضقت بهذا العمل . فإذا كان يحسن بالمرء أن يكون مستجمعاً لحواسه النقدية وهو يشاهد مسرحية من المسرحيات ، إلا أن إحساسه بأنه مكلف بالكتابة عنها ، مما يجره بالتالى إلى محاولة صوغ العبارات التى سيستخدمها فى نقده ، كفيل بأن يفسد عليه تذوقه للمسرحية واستمتاعه بها .

« وفى اعتقادى أنى قفلت راجعاً إلى رحاب المسرح ، سالكاً إليه طريق الأشرطة السينمائية ذات الخير العميم والربح الوفير كما تعلم . كما أننى وجدت متعة كبيرة فى اللعب بألفاظ الحوار ومعالجته على وجوه شتى . ولكن سرعان ما استبان لى أن هذا العمل إنما ينطوى على أبشع مظاهر الاستعباد وأرذل آيات الاسترقاق . وجرنى ذلك إلى اعتبار العمل فى المسرح فرصة نادرة تتيح لى استعادة مضائى وقوتى بعد أن شعرت بأنى قد استنفدت أغراضى فى الكتابة جميعها .

« والواقع أنى لا أغشى المسرح كثيراً ، ولست أعزو ذلك إلى ما يتعلل به المثقفون عادة من معاذير كقولهم مثلا إنهم يحسون بما يشبه الخجل من الانضمام إلى زمرة المشاهدين سواء بسواء . وإنى لأرحب دائماً بمشاركة غيرى فى قهقهات تهتز لها البطون . غير أن ذلك ليس هو كل ما فى الأمر بالنسبة لى . فما أضيق به أن أرتبط بموعد محدد وأضطر للبحث عمن يصحبنى إلى المسرح ، وأتولى حجز المقاعد . . إلى غير ذلك . فضلا عن أننى أمقت تلك الفواصل التى تقحم على مشاهد المسرحية مع ما يصحبها من ثرثرة وهذر ، تستأنف أحداث المسرحية من بعدها فاترة واهنة بعد أن تكون قد فقدت الكثير من الحماس والحرارة . وفضلا عن ذلك فإنه مما يستهوينى جداً ذلك الطابع من السرية والغموض الذى يحوط ذهابك إلى دار الخيالة ، ففى وسعك أن تغشاها فى أى وقت تشاء دون تدبير سابق ، فتتسلل إلى مقعدك تحت جنح الظلام بصحبة صديقة لك مثلا دون أن يعلم بأمرك أحد من الناس .

« أما عن وجوه النشاط الأخرى التى مارستها ، فأذكر أننى سجلت كثيراً من الأحاديث بالإذاعة ، إلا أننى بذلت جهداً جهيداً فى سبيل تحاشى التلفزيون بكل صورة ممكنة . ولا أزال عند رأيى فى أنه ينبغى على الأديب أن يظل مجهولا مغموراً بقدر المستطاع . فإن أوهى ما يتهدده به التلفزيون هو أن يحيله بين عشية وضحاها إلى نجم من نجومه اللوامع . ألم يكن أوسبرت لانكستر هو الذى قال « إذا كانت الإذاعة تجنح بالمرء إلى الفساد فالتلفزيون يهبط به إلى الدرك الأسفل » . وقد يقدر للأديب ألا يجد من التلفزيون عطفاً أو استجابة ، وفى ذلك الغنم له كل الغنم . لكن الواقع أنه كيفما كان حظك من النجاح فأنت أنت هناك تقف موقف الممثل الذى يدرك أنه محط أنظار المشاهدين وموضع رقابتهم وأنه ملهاة الفنيين والخبراء ، ونهباً لتهليل المهللين ونقد الناقدين . ولا يختلف الأمر فى ذلك سواء كنت مهرجاً أو أردت أن تدافع عن قضية ما وتدعو لها عن إيمان واقتناع . وقانا الله شر التلفزيون . .



هذا هو موقفي منه وكفى . فاذا كان تدبيج المقالات وكتابة التقارير للصحف شيء ، فإن طلوعك بوجهك فى منازل الملايين شيء مخالف تمام المخالفة .

« وقد لاح أن ريح السياسة تقاذفتني ردحاً من الزمن . ولا ريب فى أنني برغم مشايعتي للكاثوليكية فترة طويلة للغاية ، فقد كنت أجنح سياسياً إبان ثلاثينيات هذا القرن إلى الجناح اليسارى المتطرف من حزب الوسط . ولكنى وجدت نفسى بقيام عهد ستالين غير مستطيع أن أقف هذا الموقف ، فتزحزحت إلى ما هو أقرب إلى الوسط . وما أن انقضى عهد ستالين حتى انقلبت تراودنى الأحاسيس ذاتها التى كنت أحس بها وقت صباى . فانى لا أتصور بحال كيف يتسنى للشرق أن يحقق ذاته إلا إذا اتخذ الشيوعية طريقاً له ، أو على الأصح من خلال نوع من التوفيق بين الشيوعية والمسيحية » .

« وعلى أية حال ، فقد كانت حياتى هى تلك التى سعيت إليها وعشتها . فما أقوم به طلباً للمتعة هو عين ما أمارسه كسباً للعيش . ولعلك تذكر قولة ماسفيلد : « الهزيمة الدائمة الماثلة فى العجز عن اتقان أى شيء ! » . صحيح أنني استهللت روايتى الأخيرة « قضية ملتهبة » بقولى : قد لا يكون فى مقدورى مستقبلا أن أكتب قصة طويلة كاملة ، ومع ذلك فقد بزغت هذه القصة الجديدة « المهرجون » إلى الوجود . وهى إن دلت على شيء ، فإنها تدل على أن الكتابة قد أصبحت عندى دريئة الكسل والبلادة ، وأنني وجدت لزاماً على أن أشغل نفسى بشيء ما ، كما أحسست بالحاجة إلى البرهنة على قدرتى على مواصلة العمل .

« وكم يؤسفنى أن أرحل عن هذا البلد . ولكنى أتطلع إلى فرنسا . . وأخشى ما أخشاه من أن أقيم لنفسى وطناً آخر هناك ، ثم أجد لزاماً على أن ألوذ منه بالفرار » .

شاكر ابراهيم

أنا منيانى

ومسرحية اسمها .. الدنيئة

لا يختلف مشاهد ولا ناقد على أن صاحبة هذا الاسم (آنا منيانى) ممثلة قديرة موهوبة فى ميدانى السينما والمسرح . ليست بالممثلة التافهة التى تعتمد فى تمثيلها على إبراز مفاتن جسدها ، وإنما هى نهضت بالتمثيل حتى أحالته فناً لا يكاد يرق إليه فن آخر . لذلك قيل عنها إنها جعلت مسرح ساره برنار على عظمته وجبروته يبدو بجانبها أشبه بلعبة صغيرة من لعب الأطفال . لا تعجبها السطحية ولا السعى وراء الشهرة بالأساليب التى يستخدمها فى هذه الأيام غيرها من النجوم . وإنما هى تتعمق الشخصية قبل أن تقوم بتمثيلها وتعيشها فعلا ، تحيا حياتها وتتنسم أنفاسها وتحس أحاسيسها ، وربما اقترفت خطاياها وأخطاءها فهى التى تقول : « إنى أبدأ أول ما أبدأ بالتمثيل بالشخصية التى سأقوم بأدائها ، أمزقها ارباً ، أسحقها سحقاً حتى أحيلها إلى عجينة لينة ثم أعود فأستجمع أجزاءها مرة ثانية . مرة أحبها ومرة أكرهها ، ومرة آخذها معى إلى الشارع وآناً ألقى بها جانباً كى أعود فأتلقفها من جديد » .

وهى تعتبر الفن أسمى بكثير من مجرد وسيلة للثراء . فهى لا تقبل الاسهام فى مشروع إلا إذا كان جيداً بشكل واضح ، والفيلم الجيد فى نظرها هو الذى يعرض المشاعر الصادقة التى تترك وقعاً فى نفس الإنسان . وهى تعزف عن المبتذل من القصص والأفلام وتعيب على الممثلات الناشئات اعتمادهن — فى سعيهن إلى الشهرة والثروة — على غير ما يمت إلى الفن بصلة ، وهى تقول بالحرف الواحد : « ما هى الصفات التى تملكها تلك النجوم؟ هن شديدات الجمال . . هذا أمر لا ريب فيه ، وهن أحياناً شديدات الجرأة ؛ ولكن

هذا هو كل الذى يملكن ، هذا هو كل ما لديهن ! . . انظر إلى الأفلام الإيطالية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة تجدها – عدا فيلمين أو ثلاثة فقط – قد كشفت عن نوايا غاية فى السوء . إنها لا تخرج عن كونها تفنن فى مناظر الخلاعة ومواقف القبل . غير أن الجماهير قد أخذت تكشفها وتنصرف عنها لأن الجماهير تحب الأفلام الجيدة وتقدرها كل التقدير ! » .

ولا ينصب لومها على الممثلات وحدهن – لأن ما تمتاز به من سعة الأفق فى التفكير والعمق فى الثقافة ، يجعلها تدرك مسئولية المخرجين والمنتجين عن هذا الانحطاط بمستوى الأفلام . وهى تقول فى هذا الصدد : « إن المنتجين بعد أن كسبوا ما كسبوا قد أسلموا هذا الفن إلى سبات عميق . . ولكنه سيعود إلى الظهور مع تطور الدنيا . فالدنيا دائمة التطور ! » .

لذلك عندما عرضت عليها مسرحية « الذئبة » (لجيوفانى فرجا) رحبت بالعودة إلى المسرح بعد غياب عنه طال عشر سنوات أو أكثر . وكان ذلك بمناسبة الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة ذلك الكاتب الكبير . فعادت شهرتها تتألق فى سماء الفن . ذئبة ! لا بأس . لقد كانتها مجازاً فى تلك المسرحية التى تفيض بالعواطف المحمومة وبالتكالب على شهوات الدنيا بغض النظر عن كل عاطفة سامية . فدورها دور أم تجاوزت الأربعين من عمرها تقع فى حب شاب يكاد يكون فى مثل عمر ابنتها . لهذا اشترط لبقاء علاقتهما معاً أن تزوجه ابنتها زواجاً مشروعاً أمام الجميع ، وأعمى عشق الأم قلبها فارتضت ذلك الشرط لبقاء تلك العلاقة الآثمة – إنها امرأة تتحكم فيها شهواتها وأهواؤها . إنها كائن مخلوق من الغريزة فحسب ولهذا سميت « الذئبة » ! هى تشتهى ذلك الشاب وهذا هو كل ما يهمها . ولهذا رضيت أن تعطيه ابنتها زوجة له على شريطة أن تظل هى عشيقته ! . . قضت غريزة الحب على كل ما عداها من الغرائز واقتلعت جذور توبيخ الضمير من أسسها وليس أجدر من آنا منيانى على التعبير عن هذا التكالب الجامح على اللذة ، وهذه العواطف المشبوبة المتنافرة .

وقد يبدو غريباً أن تعود آنا منيانى للظهور على المسرح بعد قضائها عشر سنوات كاملة بين أستوديوهات السينما ، وهى التى تقول « إن المسرح يتطلب فطنة وبعد نظر أكثر من السينما لأن الإنسان متى اشتبك بتروس الآلة وجب عليه أن يحضر كل ليلة إلى نفس الصالة للقيام بنفس الدور الذى يؤديه . كما لو كان موظفاً كبقية الموظفين . . أظن أنى لو كنت أملك مسرحاً خاصاً بى وحدى لما مثلت إلا كلما سمح لى مزاجى بذلك ! » .

ولكن الفن له سحره دائماً ، وإيماءة منه للفنان الموهوب لا بد أن تستجاب فى الحـال !

هذا عن آراء آنا منيانى فى الفن . وأما عن آرائها فى الحياة فهى ترى أن النجاح ليس هو أنفس شئ ترغب الفنانة فى بلوغه ، بل تكاد تصيح قائلة : « كلا ! إنه الحب أولا وقبل كل شئ ! الفن ؟ نعم إنه ليلذ للفنانة أن تنتزع بمواهبها تصفيق الجماهير ، ولكن كيف ينفطر قلبها أسى عندما تعود إلى بيتها وحيدة غير مصحوبة بقلب حبيب ! إن النجاح لا بهجة له إلا بمقدار ما يشيع فى نفوس أحبائنا من عواطف وأحاسيس » . وعندما سئلت عما إذا كان للأدوار التى تمثلها تأثير على سلوكها الشخصى فأجابت إنها كثيراً ما تتملكها العصبية عند تمثيلها لبعض الأدوار ولكنها تعود فتقول : « ولكنى لن أكون أماً شبيهة بتلك الذئبة الجوعى أبداً ! فأنا لم أقتل أحداً فى الحب . وأعتقد أنى لن أقتل فيه ! » . وسئلت عن باريس وما تراه بشأنها فأجابت إنها تحبها حباً فظيعاً . تحب كل شئ فيها . هواءها وناسها وبيوتها . ثم الشجر ! ما أشد حبها للشجر . وما أبهى جمال الأشجار فى عينيها . ثم الشمس ومنظر شروقها فوق الماء !

وأخيراً سئلت عن رأيها فى الموت فأسرعت تقول « قاتله الله . ما أظلمه وأقساه ، إنه نهاية يمقتها الإنسان والحيوان من قديم الزمان » .

مهرشان صابر



رينيه كلير

عملاق السينما المعاصرة

زار القاهرة لمدة ثمانية أيام فى خلال أبريل الماضى « ١٩٦٦ » المخرج الفرنسى المشهور رينيه كلير René Clair وهذا المخرج هو أكثر السينمائيين الفرنسيين شهرة ، وأقربهم إلى الروح الفرنسية كما قال عنه جورج سادول .

ولد رينيه كلير ، واسمه الأصلى رينيه شوميت فى باريس فى الحادى عشر من نوفمبر ١٨٩٨ ، وهو ينحدر من عائلة متوسطة احترفت التجارة زمناً طويلا . وفى أثناء الحرب الكبرى (١٩١٤–١٩١٨) أرسل والده إلى ميدان القتال، وكان رينيه وقتئذ فى السنة النهائية بالمدرسة . ولكنه لم ينجح فى اتمام دراساته الثانوية بسبب ظروفه العائلية ، فقرر فى لحظة عناد أن يذهب إلى جبهة القتال متطوعاً والتحق بفرقة لاسعاف الجرحى . وهزت مناظر الحرب نفسيته ، غير أن كتابة الشعر فى أوقات فراغه كانت تخفف من آلامه النفسية الرهيبة. ولكن الأمر لا يطول به ، لأن إدارة الجيش قررت نقله إلى بلدة صغيرة تقع بعيداً عن مراكز القتال لعلاجه من التواء أصاب سلسلته الظهرية ، فسافر وقد ملأت المرارة قلبه . وفى يوم ٤ يونيو ١٩١٨ مات فى الحرب أقرب صديق له ، هو مكسيم فرانسو بونسيه ، فحزن عليه طويلا . وفى يوم ١١ نوفمبر ١٩١٨ ، أى يوم أعلنت الهدنة أتم رينيه كلير عامه العشرين يوماً بيوم . وبانتهاء الحرب ، عاد إلى التجارة ، غير أنه لم يكن يميل إلى تلك المهنة على الاطلاق ، فعمل فى الصحافة ، وخاصة فى ميدان النقد الفنى ، وتعاون مع رينيه بيزيه Bizet الذى كان يشرف على القسم الفنى بمجلة الأنترانسيجان Intransigeant وخدمه الحظ ، إذ تصادف أن كان على موعد مع ادمون روستان لإجراء حديث صحفى معه، غير أنه وجد المؤلف المشهور قد فارق الحياة ، فنقل الخبر إلى المجلة ، فأصاب نجاحاً وسبقاً صحفياً بارزاً . وكانت نتيجة هذا النجاح أن عين بوظيفة هامة فى الصحافة . ونجحت مقالاته الفنية فى فتح الطريق أمامه فى الأوساط السينمائية والمسرحية . وفى ذات ليلة فى ديسمبر ١٩٢٠ تعرف إلى المغنى « داميا » الذى طلب إليه أن يذهب إلى استوديو جومون حيث تصور شركة لوى فولر فيلم « زنبقة الحياة » ، وهو عبارة عن باليه مؤلف للسينما . وقد خدمه الحظ مرة ثانية لأن الشركة كانت تبحث عن ممثل للدور الأول . غير أنه تردد قبل القبول ، فأقنعه داميا : « سترى أن الأمر سهل ، خاصة مع هذا الجمع من الراقصات الفاتنات ! » .

ويقول رينيه كلير : « فعلا ، لقد أقنعتنى فتنة هذه الراقصات . . كانت هذه هى المرة الأولى التى أضع فيها قدماى فى الأستوديو . لقد ذهبت لأداء عمل



يستغرق ثلاثة أيام ، فقضيت كل حياتى فيه ! » .

وبعد هذا الفيلم الأول ، شاءت الظروف أن يتصل بشركة ارموليوف التى كانت تبحث عن ممثل لأدوار البطولة وكان العرض مغرياً ، إذ فكر أن عملا كهذا سوف يتيح له وقت فراغ كافياً ليؤلف قصصاً وروايات ، وهو عمل أغرم به . فقبل العرض ومثل فى فيلم « مغزى الموت » المأخوذ عن الرواية المشهورة لبول بورجيه . وبعد ذلك هجر الصحافة للتمثيل فى أفلام نالت بعض النجاح ، مثل فيلم « اليتيمة » ، و « باريزيت » ولما كان مقتنعاً بأن الكتابة هى مهنته الأصلية وأن التمثيل السينمائى ليس إلا هواية عابرة ، فقد أراد أن يختار لنفسه اسما آخر غير اسمه الأصلى وهو رينيه شوميت . وفكر فى اسم رينيــه ديبريه Desprès ، غير أنه لم يشأ انتحال اسم لممثلة مشهورة هى سوزان ديبريه خشية أن يتهم فى يوم ما بأنه وصولى وأنه أراد أن ينتسب إلى اسم شخص ناجح ، إذ كانت تلك الممثلة وقتئذ فى أوج شهرتها . ولما كانت تسمية « السينما » تذكره باسم لويس لوميير مخترعها ، ولما كانت لفظ لوميــير (ومعناها النور) توحى بالوضوح ، فقد اختار اسم كلير لنفسه ومعنـاه واضح وصريح ، فهو كالنهار الواضح المنــير .

وتعاون رينيه كلير مع بارونشيللى فى إتمام بعض أفلام قصيرة ، مثــل « الشعاع العجيب » الذى تغير اسمــه وأصبح « باريس التى تنام » . واستمر رينيه كلير فى نشاطه الصحفى ، وبواسطة صديقه جبرائيل بواسى ، أشرف عــلى ملحق السينما لمجلة «تياتروكوميد المصورة» التى كان يصدرها جاك هربرتو ، كما ساهم أيضاً فى تحرير مجلة «فيلم» و «سينيا» و « سينما للجميع » كما استمر فى كتابة روايته « آدامز » التى طبعها فى أبريل ١٩٢٦ عند الناشر جراسيه ، وفى عام ١٩٢٦ مثلت فتاة جميلة اسمها برونيا برلموتر Bronja Perlmutter فى فيلمــه « الرحلة الخيالية » وكانت هذه الممثلة قد جاءت إلى باريس مع أختها تيليا التى تعمل موديل فى مراسم مونبارناس . وصارت برونيا فيما بعد زوجته . وجاء ميلاد ابنه جان فرانسو فى الوقت الذى بدأت شهرته تنتشر بفضل فيلمه المعروف : « قبعة من القوص الإيطالى » (١٩٢٧)، واستمر نجاحه فى صعود بالرغم من الفشل الجزئى الذى أصاب بعض إنتاجه . ولما اشتعلت نيران الحرب العالمية الثانية استدعــاه جان جيرودو الذى كان يشغل منصب وزير الاستعلامات فى مايو ١٩٤٠ ليتابع نشاطه السينمائى بعيداً عن باريس وأرسله إلى مدينتى نيس ومرسيليا ، ثم دعاه للسفر إلى أمريكا لإنشاء مركز فرنسى للسينما هناك .

وفى يوم ٢٥ يونيو ١٩٤٠ ، سافر رينيه كلير مع أسرته إلى لشبونة ، ومن هناك إلى هوليوود . وهناك عمل فى الحقل السينمائى ، فأنتج « المسحورة الصغيرة » ، وهو فيلم لم يحز نجاحاً كبيراً ، بعكس الفيلم الذى أنتجه بعد ذلك بسنتين وهو « تزوجت ساحرة » الذى أصاب نجاحاً رائعاً ، ذلك لأن شركة باراموونت المنتجة حققت له كل وسائل النجاح ، لأنها أرادت أن تجلب شهرة عريضة للممثلة « فيرونيكا ليك » .

وفى نفس الوقت ، كتب أقصوصة طويلة عنوانها « من الفتلة إلى الإبرة » ، ثم رواية « الغابة المسحورة » .

وفى نوفمبر ١٩٤١ ، اشترك فى إخراج فيلم « إلى الأبد ويوم واحد » ، وهو مكون من اسكتشات اشترك فيها عدد من المخرجين الأنجلوساكسون تحت إشراف فرانك لويد المشهور . وشاء الحظ أن ينتج رينيه كلير الأسكتش الذى كان مخصصاً لألفريد هتشكوك المعتذر ، وفيه يصور إحدى الخادمات « إيدا لوبينو » وهى تحاول فى يأس أن تشهد حفلة تتويج الملكة فكتوريا . غير أن رينيه كلير يرفض حتى الآن أن ينظر إلى هذا العمل المأجور والمفروض عليه ضمن إنتاجه .

وفى يوليو ١٩٤٥ عاد إلى فرنسا ، ثم سافر إلى هوليوود فى أكتوبر ليعود نهائياً إلى فرنسا فى يوليو ١٩٤٦ بعد أن وقع عقداً مع شركة باتيه ر.ك . أو لإنتاج فيلم كبير يمثل فيه ريمو . إلا أن هـذا الأخير قد مرض ، فغير كلير السيناريو ليكون ملائماً لموريس شيفالييه .

وفى عام ١٩٥١ نشر فى مجـلة «النوفيل ليترير» أقصوصة طويلة عنوانها «أميرة من الصين» ، ثم كتاباً آخر «بعد التفكير» ، جمع فيه مقالاته الهامة – كما ترجم مسرحية صديقه جرسون كانين المسماة «المولود بالأمس» ونقلها بعنوان «رحلة إلى واشنجطون» .

وجدير بالذكر أن رينيه كلير أنتخب فى عام ١٩٦٠ فى الأكاديمية الفرنسية ، وصار عضواً فى مجمع الخالدين الأربعين فى المكان الذى خلا بوفاة فرنان جريج . فنال تكريماً لنفسه وللسينما فى بلاد العالم أجمع .

وأهم شىء يذكر عن إنتاجه أنه من «المؤلفين» أو بالأصح من «المخرجين المؤلفين» ، أى أن جميع السيناريوهات التى يخرجها من وضعه هو .

ويمكن تلخيص إنتاجه فى أربعة مراحل :

المرحلة الفرنسية الأولى :

باريس التى لا تنام (١٩٢٤) – استراحة (١٩٢٤)– شبح الطاحونة الحمراء (١٩٢٤) – الرحلة الخيالية (١٩٢٥) – فريسة الهواء (١٩٢٦) – قبعة من الخوص الإيطالى (١٩٢٧) – البرج (١٩٢٨) – الحجولان (١٩٢٨) – تحت سماء باريس (١٩٣٠) – المليون (١٩٣١) – الحرية لنا (١٩٣١) – أربعة عشر يوليو (١٩٣٢) – آخر أصحاب الملايين (١٩٣٤) .

المرحلة الإنجليزية :

أشباح للبيع (١٩٣٥) – أنباء خاطفة (١٩٣٧) – الهواء النظيف (١٩٣٩) .

المرحلة الأمريكية :

الساحرة الجميلة (١٩٤٠) – تزوجت ساحرة (١٩٤٢) – حدث غداً (١٩٤٣) – عشرة هنود صغار (١٩٤٥)

المرحلة الفرنسية الثانية :

الصمت من ذهب (١٩٤٧) – جمال الشيطان (١٩٤٩) – حسناوات الليـل (١٩٥٢) – باب الزنابق البنفسجيـة (١٩٥٧) – الفرنسية والحب (١٩٦٠) – كل ذهب العالم (١٩٦١) – الحمامتان (١٩٦٣) ، الأعياد الجميلة (١٩٦٥) .

سمير وهبى

لكل مناضل ثورى قضية محورية يلتزم بها التزاماً حياتياً ومصيرياً ، وتعد هذه القضية ، عنده ، بمثابة الركيزة الفكرية التى تقوم عليها وتتناسق معها كافة القضايا الأخرى . . وينسحب هذا المعنى على المناضل الأفريقى الثورى الدكتور قوامى نكروما . إذ تشكل «الوحدة الأفريقية» عنده القضية المحورية التى يلتزم بها التزاماً مصيرياً . فهى عنده بمثابة المنظور الفكرى الذى يرى من خلاله مستقبل الإنسان الإفريقى الجديد .

ومن هنا ، فان الوحدة الأفريقية عند الدكتور نكروما ذات مدلول شمولى كلى : فهى لا تقف عند حدود الوحدة السياسية ، وإنما تشتمل على الوحـدة الاقتصادية كذلك . بيد أنه يدرك إدراكاً واعياً أنه لا يمكن تحقيق الوحـدة الأفريقية ، فضلا عن التقدم الأفريقى ، ما لم تتحقق الخطوة اللازمة لذلك ألا وهى الحرية السياسية . ومن هنا كانت ضرورة

الثورة الأفريقية ضد الاستعمار ، ورفع شعار : « الحرية أولا » وما أن تتحقق الحرية السياسية حتى يبدأ البناء الاشتراكي؛ ذلك أن ثورة الشعوب المستعمرة عند نكروما ليست ثورة ذات مدلول سياسي بحت : أي تستهدف تحقيق الحرية السياسية فقط ، وإنما هي ثورة اجتماعية كذلك ، أي تستهدف تحقيق التقدم على أسس اشتراكية . ويبلور لنا نكروما هـذا المعنى حين يقول :

« إن النضال من أجل الاستقلال ، في ظل الأوضاع الاستعمارية ، ينطوي على عنصرين : المطالبة بالحرية السياسية والثورة ضد الفقر والاستغلال » .

وهكذا يتبين لنا إخلاص نكروما للقضايا الفكرية التي يؤمن بها . وإذا شئنا أن نعكف على دراسة مواقف نكروما إزاء القضايا الأفريقية المعاصرة فلن نجد أوضح من كتابه : « على أفريقيا أن تتحد » دليلا يقودنا إلى فهم مواقف نكروما من قضايا أفريقيا . فها هنـا يفصح زعيم ثوري عن مواقفه الفكرية إزاء القضايا الأفريقية المعاصرة في أسلوب منطقي وإخلاص ثوري . إذ يتوافر نكروما على تحليل قضايا القارة الأفريقية ، ويكشف عن أبعادها الحقيقية بقصد إيجاد « حل أفريقي » لها . ومن ثم ، فسوف نلتمس في كتاب نكروما : « على أفريقيا أن تتحد » تحديداً لمواقفه الفكرية إزاء قضايا إفريقية معاصرة هي على وجه التحديد :

- قضية الوحدة الأفريقية .
- قضية التفرقة العنصرية والاستعمار .
- قضية الطليعة الفكرية الأفريقية .
- قضية البناء الاشتراكي .

إن الوحدة الأفريقية هي القضية المصيرية عند الدكتور نكروما . فعندما يصيح نكروما في إخلاص ثوري : « على أفريقيا أن تتحد » . . فهو إنما يحدد المسار النضالي لمستقبل أفريقيا . ذلك أن الوحدة الأفريقية عنده ليست دفاعاً عن حرية أفريقيا واستقلالها فحسب وإنما هي دفاع عن اشتراكية أفريقيا وتقدمها كذلك . وعلى الرغم من إدراك نكروما لبعض الأسباب التي قد تشكل ضرباً من الصعوبات في طريق الوحدة الأفريقية مثل : تعدد الأجناس في أفريقيا ، وتعدد الثقافات واللغات ، ووجود الحدود الإقليميـة التي تقسم الأفريقيين منذ زمن بعيد .. إلا أنه يقول في ثقة بالغة :

« إنني أومن بأن القوى التي تعمل على توحيدنا تفوق القوى التي تعمل على فرقتنا » .

ويعرب نكروما عن اعتقاده بأن الوحدة الأفريقية عميقة الجذور . وأنها تتبدى في نمو حركة الوحدة الأفريقية، كما أنها تعبر عن نفسها ، في الآونة الأخيرة ، فيما يسمى بـ « الشخصية الأفريقية » في الشئون العالمية . ويلح نكروما في المطالبة بتحقيق « الوحدة السياسية » بين الدول الأفريقية ، ويؤكد أن هذه الوحدة هي « الضمان الأكيد لحريتنا التي حصلنا عليها بعد عناء طويل » كما أن هذه الوحدة ستكون بمثابة « الأساس الراسخ لتقدمنا الاقتصادي والاجتماعي والثقافي » .

وفي الواقع ، أن الحرية والوحدة الأفريقية هما المنطلق الفكري للفلسفة السياسية عند الدكتور قوامي نكروما . وأن الفكر الوحدوي عنده كان يجعله دائماً متفتحاً على قضايا القارة الأفريقية بأسرها ، وهو يبلور هذا المعنى حين يقول :

« إنني أهتم ، بالضرورة ، اهتماماً فائقاً بمشكلات جميع البلاد الأفريقية التي تشكل قارتنا العظيمة ، مثلما أهتم بمشكلات غانا » .

ولا جدال في أن نكروما بما يتخذ من مواقف نضالية تحررية على صعيد القارة الأفريقية يعد عدواً لدوداً للاستعمار القديم والجديد . إذ أن نكروما يجاهد مجاهدة لا هوادة فيها من أجل تصفية الاستعمار في أفريقيا . وهو يؤكد أن النضال الأفريقي سيستمر طالما هناك موضع لقدم أجنبي في القارة » .

وهنا يؤكد نكروما أن الاستعمار فى البلاد الأفريقية وإن كان يختلف فى التفاصيل والدرجة، إلا أنه لا يختلف فى النوع. إذ أن الهدف الاستعمارى واحد مهما اختلفت الوسائل وتعددت الأساليب التى يستخدمها الاستعماريون. ويوضح نكروما أن الاستعمار ليس مبعثه نزعة أفراد أشرار، وإنما هو نظام. وأن هذا النظام الذى ينتسب إليه الاستعمار هو: النظام الرأسمالى. إذ أن هناك « علاقة شرعية » بين الاستعمار والرأسمالية.

وإذا ما كانت هناك علاقة بين النظام الرأسمالى والاستعمار، فان الدكتور نكروما يؤكد وجود علاقة وثيقة بين الاستعمار والتفرقة العنصرية التى تشكل إحدى المشكلات الشائكة فى القارة الأفريقية. فقد روج الاستعماريون وعلماء الأنثروبولوجية الاستعماريون لأسطورة اللون والانحطاط العرقى حتى يجدوا مسوغاً لاستعباد الشعب الأفريقى واستغلال موارده. ويؤكد نكروما ارتباط ظهور نظام تجارة العبيد بنشأة النظام الصناعى الغربى، بمعنى أنه قبل ظهور هذا النظام لم يكن هناك وجود للأفكار العنصرية.

ويرى نكروما أن الحل الأفريقى للقضاء على الاستعمار والعنصرية إنما يتمثل فى تحقيق الوحدة الأفريقية.

ويؤكد نكروما أن الذين يقفون فى طليعة النضال ضد الاستعمار فى البلاد المستعمرة هم المثقفون. ويبين أن التاريخ الإنسانى عندما يظهر مثقفون واعون من بين صفوف شعب خاضع مقهور، فان هؤلاء المثقفين يحتلون طليعة النضال ضد الحكم الأجنبى. ومن ثم فان هناك علاقة مباشرة بين هذه الحقيقة وعدم اهتمام السلطات الاستعمارية بالتعليم فى المستعمرات.

ومن هنا فقد كانت مشكلة التعليم من المشاكل الجوهرية التى أولتها الطليعة الفكرية الأفريقية جل اهتمامها. ولا أدل على ذلك من أن نكروما عندما أصبح رئيساً لوزراء غانا فى عام ١٩٥١ أبدى اهتماماً بالغاً بالتعليم على الرغم من العقبات المالية التى كانت تضعها السلطات الاستعمارية فى طريقه، بل إنه تقدم بمشروع إلى الجمعية التشريعية فى أغسطس عام ١٩٥١ يقضى بالغاء المصروفات المدرسية فى المدارس الابتدائية كخطوة أولية نحو سياسة شاملة للتعليم المجانى.

وإذا كان التعليم عند نكروما أداة أساسية من أدوات البناء فان الاشتراكية هى هدف هذا البناء. فهو يعرب عن إيمانه العميق بالاشتراكية كطريق لبناء مجتمع يتوافر فيه تحقيق العمالة الكاملة، والاسكان الملائم، وتوفير فرص متكافئة للتعليم حتى يبلغ الشعب بأسره أعلى مراتب التعليم.

وها هنا يؤكد نكروما أن الهدف هو بناء مجتمع تسوده مبادئ العدالة الاجتماعية. ويعرب نكروما عن إيمانه بأن الاشتراكية لا يبنيها إلا الاشتراكيون ولذا يدعو المسئولين إلى الالتزام بوجهة النظر الاشتراكية والدافع الاشتراكى.

تلك مواقف زعيم ثورى من قضايا القارة. ولقد أثارت هذه المواقف الثورية ثائرة الاستعمار الجديد وعملائه فدبروا انقلاباً رجعياً استعمارياً لنسف هذه المواقف الفكرية الثائرة. بيد أن أفريقيا الثائرة تتحفز لسحق هذا الانقلاب.

محمد عيسى



صلاح طاهر ..

موسيقار الفن التشكيلى

ذات مساء وقفنا نتأمل لوحاته . .

قال صديقى : أتعرف بماذا تذكرنى هذه الأعمال ؟ بالموسيقى .

والموسيقى هى أكثر الفنون تجريدية . . بل هى التجريد بعينه . . إنه بنيان متميز عن الواقع . . رغم أنه يعبر عن هذا الواقع . . الموسيقى خلق يستمد مقوماته من ذاته . . إنك إزاء فقرة من سيمفونية أوكونشيرتو لا تقول : الله . هذا صوت الرعد . . أو هذه زقزقة العصافير . . أو هذه نبضات قلب . . أو هذه طلقات رصاص . . أجاد المؤلف فى تصويرها أو نقلها إلى أنغامه . . رغم أن من المقرر أن كل الأنغام فى الموسيقى كعمل فنى لها أصل فى الطبيعة ومقابل . .

عندما يمتع الموسيقى أذنيك بسوناتة أو سيمفونية أو كونشيرتو فانه لا يحكى لك واقعة حدثت . . ولا يصف لك قسمات شخص أو نظراته . . ولا يعلق لك على موقف بطولى أو غير بطولى . . إنما هو يستخدم الأدوات والعناصر التى بين يديه ليبنى لك عملا فنياً يستمد قوته وجماله من قوانينه الداخلية . وإذا كنت أنت باعتبارك مستمعاً يشرد فكرك وعواطفك وأنت غارق فى روعة العمل إلى خيالات تخوض فيها أو ذكريات تستعيدها أو تأملات ، فهذه عمليتك الذاتية أنت . . ويندر إزاء مقطوعة موسيقية واحدة أن تتحد خيالات أو عواطف أو ذكريات أو تأملات مستمعين اثنين .

هذا الذى نقوله عن الموسيقى يصدق على لوحات صلاح طاهر ، مع فارق واحد مستمد من طبيعة الأداة الفنية ذاتها ، فان اللوحة أداه استاتيكية بينما الموسيقى أداة ديناميكية . . الموسيقى امتداد للروح فى الزمن . . واللوحة تثبيت للروح فى إطار . الموسيقى امتداد واللوحة مكان .

يجب إذن لنتقبل لوحات صلاح طاهر ، وبالمثل كل نتاج الاتجاه التجريدى ، أن نقصى عن اهتمامنا الرغبة فى البحث عن التطابق أو التشابه بين العمل الفنى المعروض وبين الواقع . أو على الأقل يجب ألا تلح علينا هذه الرغبة إلحاحاً مطرداً حتى تحرمنا متعة التذوق الفنى . ذلك أن تلك الرغبة الملحة يمكن أن تنتهى فتضحى سجناً تحوطنا أسواره . . تضحى نظرة قاصرة تمنعنا من أن نرى أبعد من أنوفنا . . فان عالم الإنسان الحديث قد اتسعت دائرته كثيراً، وما عاد الوجود عنده يقف عند حد السطوح والظواهر الخارجية . ما عاد عالمه — إذا ما نظر إلى ما تحت قدميه — قاصراً عند التربة التى يدوس عليها طالما أن حصيلته من المعلومات أو التخمينات قد أصبحت تعرف الجيولوجيا وطبقات الأرض حتى مركزها . . وإذا ما شخص إلى أعلى ما عاد نظره يقف عند السحب، فان النظارات المكبرة والصواريخ قد حملت عقله أو خياله إلى الأقمار والنجوم والشموس . . وإذا سرح بخياله قليلا فى هذا الفضاء الرحيب تلاشت من أمامه مؤقتاً كل أهمية كان يعقدها على الرؤيا الملموسة للوجود . لقد قال أحد تلامذة المسيح بعد أن بعث من القبر إنه لا يصدق أنه المسيح إلا إذا وضع أصبعه على موضع المسامير التى دقت فى جسده . أما الآن فما عادت أناملنا تكفى لتوصلنا إلى المعرفة الكلية أو حتى شبه الكلية . . بل إن الحواس كلها ما عادت تكفى . . بل — وهذا أخطر ما فى الأمر — ما عاد العقل يكفى . . لقد أصبح الإنسان الحديث فى حاجة إلى مكنة إضافية لاستيعاب الوجود. أو إن شئنا التواضع لاستيعاب جزء أكبر من الوجود . ولهذا قفزت إلى ألسنتنا



وأقلامنا مصطلحات مثل « اللامعقول » و « اللامحدود » و « اللامكانية » ، و « اللازمانية » . هذه المصطلحات الحديثة إنما هى دلالات على احتياجات إنسانية جديدة قوامها اتساع أفق المعرفة .

ومع تيار هذا الاتساع فى المعرفة تسير محاولات فى الفن مثل محاولات صلاح طاهر . ربما كانت المتعة الكبرى التى يجنيها المتأمل للوحات صلاح طاهر هو الاقتناع بأن الإنسان فى حاجة دائمة إلى أن يجدد نظرته إلى الوجود، وألا يترك نفسه فريسة لنظرة قاصرة وضيقة للوجود ، هى النظرة اليومية الفاترة الجامدة لما حولنا لو نظر أى واحد منا إلى شريحة تحت المجهر ، أو إذا ذهب إلى مرصد ليتطلع من خلال منظاره إلى السماء فى ليلة صافية، أو حتى إذا صعد إلى البرج لتحطمت صورته التقليدية إلى الوجود . ولاستطاع أن يهيىء مزاجه لتقبل أعمال صلاح طاهر . . وهى أعمال ليس بالهين أمرها رغم ما قد يبدو منها فى الوهلة الأولى .

لنقف عند قضية أشمل فى التعبير الفنى تثيرها لوحات صلاح طاهر والحركة التجريدية بصفة عامة .. مأساة الإنسان! إنه يريد أن يخلق ويبتدع . . أن يأتى بشىء ليس له مثيل سابق . . ولهذا فان الفنان الحديث لا يحترم كثيراً من يقلد الطبيعة أو يحاكيها ، فما عاد يأبه بذلك الذى يشحذ كل همته لينقل على قماشته أو ورقته موجودات الطبيعة كما هى . . وبكل حذافيرها . . ويقول ألبير كامى إن مأساة الفنان أنه يتأرجح بين التاريخ والأبدية . . إنه يريد أن يصنع عملا يكتب له الخلود من خلال ما حوله أو ما قبله . . وهكذا الفنان التجريدى يريد أن يتعدى الواقع بحذافيره . . يريد أن يخلص رؤاه من كل ما يمت إلى الواقع بصلة . . ولكن الأمر صعب ، بل مستحيل . . إنه مثل أسطورة سيزيف الذى كلما وصل بالصخرة إلى أعلى الجبل انحدرت به إلى السفح . . المصور الذى هو قبل كل شىء عين مرهفة ما أن يصل بتجريداته إلى القمة حتى يصرخ فيه الواقع من خلال لوحاته ذاتها : أنا كل ما كان وكل ما هو كائن وكل ما سيكون .

فالمصور التجريدى الذى تتحرك يده فى شكل دائرى أو خط أفقى أو تضع فرشاته لوناً أحمر . . قد نسأله بحق لماذا تتحرك يدك فى هذه اللحظة بالذات فى شكل دائرى أو فى خط أفقى ؟ ولماذا تضع فرشاتك هذا اللون الأحمر بالذات ؟ لماذا لم تخط يدك بدلا من الدائرة مربعاً أو بدلا من الخط الأفقى خطاً متموجاً متعرجاً ؟ ولماذا اخترت الأحمر ولم تختر الأزرق مثلا ؟ وهذه الأسئلة قد يضجر منها المصور التجريدى وقد لا يستطيع الإجابة أو ينفر منها أو قد يجيب عنها إجابة غير حاسمة ، لكن الشىء الذى يمكن أن يؤكده الناقد – وربما على غير رأى الفنان التجريدى وهواه – أن المصور مهما أراد أن يتحرر من العالم الخارجى فانه لن يستطيع أن يتحرر من عالمه



العشيرة للفنان صلاح طاهر

الداخلى . . من ذاته، من عواطفه وانفعالاته وعقله الباطن . . ولهذا عندما يقذف على لوحاته بألوانه وخطوطه – عن تدبير أو غير تدبير – هناك قانون أساسى يحدث على مقتضاه الخلق التجريدى . . ولهذا عادت إلى لوحات صلاح طاهر شذرات من العالم الخارجى مكتواة بنار العالم الداخلى . . منصهرة . . مهضومة على نحو خاص مبنية ومجمعة بوحى من بصيرة داخلية مرهفة . . بصيرة يمكننى أن أصفها بأنها صارمة وفى الوقت ذاته رقيقة ، تماماً مثل مزاج بتهوفن الذى يشجينا ويعذبنا ، يبكينا ويدفع الابتسامة على شفاهنا ، فى الوقت ذاته .

د . نعيم عطية

تابوت ..

مصطفى محمود

الرواية ، القصة القصيرة ، أدب الرحلات ، الترجمة الذاتية ، المذكرات الشخصية . . كلها أشكال فنية تصلح لأن يوضع تحتها أحدث كتاب للدكتور مصطفى محمود وهو كتاب « الخروج من التابوت » . وعلى الرغم من أن العمل لا يختص بواحد من هذه الأشكال ، إلا أنه أقرب ما يكون إلى الشكل الروائى .

فـ « الخروج من التابوت » رواية لأن الحدث يرويه شخص على امتداد ١٤٠ صفحة ، ويقوم على نوع من التسلسل ليس هو بالسرد التاريخى ولا هو بالمونولوج الذى يتم داخل النفس . ومجموعة قصص قصيرة لأن الكتاب ينقسم إلى قسمين الأول يجرى على أرض الهند ويضم أربعة أجزاء ، والثانى يعيش فى القاهرة ويضم ستة أجزاء ، والقسمان يحتويان على هذه الأجزاء أو اللقطات التى لا يربط بينها إلا نفس المناخ ونفس الشخص . وأدب رحلات لأن الكاتب يصف الهند والصراع الدائر بين القديم والجديد وصفاً تحليلياً . . فيه رؤى وفيه استنتاجات وفيه أبعاد وليس مجرد وصف أدبى عابر فى رحلة سياحية عابرة . وترجمة ذاتية لأن الشخصية الرئيسية فى العمل هى نفسها شخصية الكاتب غارقاً فى المشاهدات، متأملا فى الغيبيات ، مشدوهاً بالروحانيات ، مشدوداً إلى القضايا الإنسانية، معبراً عما فى نفسه فى النهاية تجاه كل هذه الأشياء . ومذكرات شخصية لأن الكاتب يخلع على المتحدث صفاته ويجعله يتكلم بلسانه ويفكر بعقله ويحس بقلبه ويسجل ما قرأه وما رآه .

ونوع جديد يستحدثه مصطفى محمود ويدخله على الأدب لأول مرة ، هو « دراسة البيئات المقارنة » فهو يتكلم عن ظاهرة ما فى بيئة ما الهند مثلا ، ثم يقارنها بظاهرة مماثلة أو مشابهة فى بيئة أخرى ، القاهرة مثلا . يقول فى إحدى فقرات التابوت : « وأيقظ فى صوت الناى تلك الوشائج الغامضة التى تضم كل الشرقيين ، وشعرت كأنما أنا أتنقل فى وطنى ، وكأنما أستمع إلى أحزانى ، وكأنما هذه الوجوه الدامعة وهذه الأيدى المعروقة التى تمتد لتشحذ هى الأيدى التى أعرفها فى الحسين والسيدة وأزقة القاهرة القديمة » .

والكتاب دراسة مقارنة للبيئات لأنه يقابل بين الهند الحديثة التى تعايش ماضيها

وبين ماضى مصر القديمة الذى يعيش فى واقعها الجديد . سمح العمل بهذه الخصوبة الشكلية من غير أن يلجأ الكاتب إلى الشكل المسرحى ، لأن العمل كما قلنا له طبيعة مغايرة تختلف اختلافاً نوعياً عن طبيعة الأشكال الأخرى .

إن مصطفى محمود إنسان حساس يحب الإنسانية ويتعذب من أجلها ، يحزن للظلم ويأمل فى مستقبل أفضل ، يكره الموت ويرى أنه عبث لأن الحياة هى الحقيقة ، مما دعاه إلى ذكر « الحياة الأخرى » واعتقاد الفراعنة فيها ، مما دعاه إلى تصور حبة القمح تتفتح وتحيا من جديد رمزاً للبعث والعودة مرة أخرى.

صحيح أن « الخروج من التابوت » عمل جديد ومغاير لكل أعماله وأعمال غيره السابقة ، ولكنه يجرنا إلى مشكلة ذات وجهين ، الشكل أو الجسد كما رأينا ، والمضمون أو الروح كما سنرى .

والروح هى الدكتور توفيق مفتش الآثار الذى زار الهند وعاد إلى عمله بالقاهرة ، فالرجل إنسان مفكر تعمق فى العلم ، ولكن الفكر والعلم لم يفلحا فى مقاومة تأثير الروحانيات والغيبيات التى وقف المنطق أمامها عاجزاً ولم يستطع العلم أن يقول شيئاً : البراهما واجيسورا ، خريج جامعة أكسفورد وعضو جمعية مارلبورن الروحية بلندن الذى يرتفع فوق بساط فى الهواء ، ويظل فى بئر عميقة مليئة بالمياه لفترة طويلة . سراديب ومقابر الفراعنة فى منطقة الأهرامات بالجيزة المشحونة بالأسرار ، التحف التى لا تتلف ، والأقمشة الكتانية التى لا تزال فى حالة جيدة ، كلها ظواهر لا يمكن للعين المجردة أن تنكرها بعد أن تحققت من رؤيتها ، ثم يجىء رمز « الخروج من التابوت » ويتمثل فى حبة القمح التى تتفتح بعد ٤ آلاف سنة . والرمز المادى هنا يختلف عن الرمز المعنوى فى « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، فعند الحكيم نجد أن الروح تعود لمصر بعد أن ماتت ، أما عند مصطفى محمود فروح مصر موجودة أبداً ومنذ الأزل .

والدكتور يبدأ زيارته للهند بدلهى العاصمة يصاحبه الدليل « كاكوما » فيصف نهر جمنا والقلعة الحمراء والعمائر القديمة والفقر الذى يتعجب له كيف أنجب طاغور وكيف استطاع هذا الشاعر أن يعبر عن الجمال . . ويجرى حديثاً بينه وبين أمرى خان المرافق للوفد ، فيتضح أن ثمة فارقا كبيرا بين الهند القديمة والهند الحديثة ، فالفقر والجهل والمرض جعلوا الناس يؤمنون بالشعوذة والسحر بينما العلم – على الأقل – جعل المثقفين ينكرون تلك الخرافات ، ويتطلعون إلى حياة عملية علمية خاصة بهم وهم يعيشون فى عصر الصواريخ ، وهذه هى قصة الصراع التقليدى بين القديم والجديد .

ويطرح مصطفى محمود قضية من أخطر القضايا المعاصرة ، مؤداها أن العلم مهما بلغ من قوة ومهما جاء بالمعجزات ومهما حقق من إنجازات فهى اكتشافات أو اختراعات تخضع لقوانين يمكن الوقوف عليها ، أما الشىء الذى يخالف جميع القوانين ، مهما كان بسيطاً وغير نافع ، فهو المحير فعلا ، إن لم يكن هو وحده الشىء المقنع والشىء الحق . ويعود الدكتور إلى القاهرة ليلتقى بالآثار التى عاش بينها ٢٠ سنة واللغة الهيروغليفية التى يذكر أرقامها .

وفى القاهرة ينتهى الكتاب بهذه الكلمات أو بهذه الحكمة الثلاثية الجوانب :

نلتمس الأسرار والأسرار فينا . .

ونبحث عن السحر . . ونحن السحر .

وننتظر المعجزة ونحن المعجزة .

وبهذه العبارات التى هى خلاصة البحث ينتهى المطاف :

هل فكر أحدكم فى نفسه .

ليس لدى ما أضيفه لهواة الغيب .

أقول هذا لمن يجيئون بعدى .

وأقول لمن يسأل عن متوسط عمر الإنســـان .

إنه اللانهاية .



هذه الكلمات وهذه العبارات ليست في الحقيقة شعراً ، كما أنها ليست نثراً في الواقع ، وإنما هي نوع من الشعر ، الشعر الجديد جداً ، بلا وزن ولا قافية ولكن له رنين ومؤثرات . هذا الشعر هو الذي استطاع الكاتب أن يطوعه ويخلق منه لغة حديثة تفي بغرض النثر ، بل وتسمو عليه بكثافة وإيحاء وإشعاع .

وكما نحس بشاعرية مصطفى محمود نحس أيضاً بإلمامه بالفلسفة والطبيعة والكيمياء والرياضيات والطب والفلك ، ونحس كذلك باطلاعه في الروحانيات والتاريخ والآثار ، فنحن نراه يشبه الإنسان بالشمعة التي تنطفئ فيرتحل نورها في الفضاء ملايين السنين ، ونراه يشرح في بساطة بالغة نظرية النسبية ، ونراه يوضح الفرق بين المادية والمادية الجديدة ، ونراه يتحدث عن الآخرة وتناسخ الأرواح ، ونراه يناقش فكرة الانتحار ، ونراه يحلل الظواهر والمظاهر تحليلا علمياً في النهاية .

هذه هي روح «الخروج من التابوت» ؛ والعمل لا يحتوى على «حكاية» وليس فيه «عقدة» ولا «شخصيات» ولا «حوادث» .. رجل يلتقى بعدد قليل من الرجال لقاءات عابرة ، هذا الرجل يعيش وحده ، فلا امرأة محبة ولا مغامرات عاطفية ، ينغمس في عمله ، سواء في فقره أو في الرحلات التي يقوم بها ؛ ولكن طبيعة هذا العمل تتيح له فرصة الاطلاع والمشاهدة ، والتأمل والتفكير .. خاصة وأن داخله يكن فيه هذا الاستعداد وتتأجج فيه تلك الرغبة ، وتكون النتيجة أن يصبح الرجل خليطاً من صنوف المعرفة ، كما جاء العمل خليطاً من الأشكال الفنية .

إن الكاتب لا يسأل ولكنه يتساءل ، وتساؤله مطلق ، مجرد ، لا ينتظر جواباً ، فالجواب عبث لأن السؤال عبث ، ولكن التساؤل ليس عبثاً ، إنه دهشة ... وحيرة .. ومعجزة .. كمعجزة «الخروج من التابوت» .

فتحي العشري

زوبعة ..

في بير السلم ..

دون مسرحيات سعد الدين وهبه جميعاً أثارت مسرحيته الأخيرة بير السلم بين مثقفينا .. زوبعة . وكان السؤال الدائر على كل لسان هو : هل احتفظت هذه المسرحية بأصالة سعد وهبه ؟ ! .

وربما يكون الدافع الحقيقي خلف هذا السؤال هو ما لمسناه في مسرحيات سعد القديمة — ونعني بها على وجه التحديد المحروسة وكفر البطيخ والسبنسة وكوبري الناموس — من وعي بالحياة التي يصورها ونضج في تناوله للقضايا التي كانت تشغل الأذهان في مصر قبل الثورة ، وإن كان في سكة السلامة قد دخل المدينة ثم وضعها في الأتوبيس الصحراوي وعند بقعة خالية من الحياة تماماً جردهم وكشف عن أعماقهم السوداء الملوثة . لذلك لم يكن غريباً أن يثار السؤال حول مسرحيته الأخيرة بشكله السابق التقديم . والحق أن الإجابة على هذا السؤال تحتاج منا إلى شيء من الصراحة والأمانة . وأعتقد أن سعد الدين وهبه قد وصل إلى مرحلة من التفتح تتيح له أن يتقبل كل ما يوجه إليه من نقد سواء أكان له أو عليه .

وإن أول ما يطرأ على أذهاننا عند مشاهدتنا للرواية ، وبالتحديد حينما

نتوغل فى أحداثها ، هو التشابه الواضح بين الموقف الرئيسى فيها وبينه فى سكة السلامة . صحيح أن « الحدوتة » مختلفة تماماً وكذلك البيئة ، ولكن إذا كانت سكة السلامة تعتمد على ظروف خارجة عن إرادة الشخصيات جعلتهم يكشفون عن دخائلهم طائعين مختارين ، فإن بير السلم تتخذ من نفس تلك الملابسات قبساً ينير لنــا أعماق هــذه الشخصيات . وعلى أى حال فلنحــاول أن نعرف ما هى الفكرة الرئيسية التى يقدمها لنا سعد وهبه فى مسرحيته الأخيرة .

إننا أمام أسرة منحلة ، متفسخة ، انتهازية . . تعيش على أنقاض ربها ومجده المادى الغابر . . وتتحرك على أشلائه الراقدة فى بير السلم : حزمة من السنين العجاف فى جسد مشلول فاقد النطق فاقد الحركة معبأ فى عربة ذات عجل . . هذه هى الصورة التى ترسمها معارض الكلمات خلال دوران الحركة فى المسرحية. يحجبها عن عيوننا باب بير السلم ويكشف عنها النقاب فى تصورنا مغزاها الخطير بالنسبة لهذه العائلة المشرفة على شفا الهاوية فالأم تخون جثمانه وذكراه ، ومع من ؟ مع خطيب ابنتها المحامى الانتهازى المتحذلق المتلاعب بالألفاظ ! . والأخ الأكبر حسن طغى وتجبر وفرض سلطتــه الرهيبة على البيت،وصار يصرف ما فى الخزائن والبنوك وأعماق الطين فى الأرض فلم يبق ولم يذر . . ولكى يأمن غــدر المفاجآت فى بذرة نظيفة « تلوث » هذا الجو الذى أقامه ، أدخل أخاه مصطفى الصغير إلى مستشفى المجاذيب ظلماً وعدواناً ! . والأخ الثانى سامى ، مثقف ، دفن حياته وشخصه وزمانه بين دفتى كتاب،وألغى من وجوده كل ارتباط إنسانى،ورفض كل شىء حتى ممارسة حقه كزوج. ولتذهب زوجته إلى الجحيم بتلويها فى الفراش وبضراعتها الحارة ذات الأظافر النهمة ، كرد فعل منه أو اتخاذ موقف احتجاجى ضد هذه المهزلة التى تحدث فى البيت ولا من يردعها ! . و « على » شقيق «الجثمان» ترك قريته وجاء بزوجته ليأكلا من اللحم الحرام وليكون لهما نصيب فى التركة ، ولقد جذبت المدينة على الشبراوى بزحامها الذى يهواه ويغرم بالانحشار فى الأتوبيسات ! مع أنه مقصر فى حق زوجته حفيظة كرجل ! أما زوجته حفيظة فقد تغاضت عن كل شىء فى سبيل أن تعاصر توزيع التركة مستعينة فى ذلك بتبييت الأتر وصنع الأحجبة والتعاويذ ! . وعزيزه ، أو إليكترا ، تعيش فى وهم صوره لها خيالها بأن أباها سوف ينهض على قدميه وينطق ، بل هو نطق فعلا وناداها وأصبح على اتصال دائم بها؛ولذا فهى تقوم بدور القدر العاتى فى حياة كل هؤلاء ، تهددهم ليل نهار بسطوة أبيها المنتظرة التى ستوقفهم عند حدهم .

ولعل ثمة فكرة تلوح لنا بأن المؤلف ربما يقصدها ، تلك هى فكرة الصراع بين الحرية والإيمان . فالإنسان قد يطغى ويتجبر ولكنه مع ذلك لا يستطيع التحلل من الإيمان بشىء ما . . وليكن حتى قدره المحتوم مثلا . والأسرة قد تمزقت فعلا وانهارت . وماتت الأم . وتخلى الجميع عن حسن وتركوه وحده أمام مسئوليته فى غرق سفينتهم،وأمام مصيره بالنسبة لمسئولية حريته كذلك . ورغم أن إليكترا أو عزيزة يخيب أملها فى النهاية،وتفقد الإيمان بأبيها الذى ترك الأسرة تنهار دون أن يظهر فى اللحظة المناسبة . . إلا أن حسن يستعيد إيمانه « بسلطان » أبيه و . . بالقوة الميتافيزيقية التى يمكن أن يرمى عليها ثقله ويستريح . وفى تقديرى أن المتفرج – الذى حاول أن يفكر – قد وقع فى بلبلة شديدة . فالشخصيات بألوانها وتصرفاتها وكنه حياتها تسير فى خط واقعى ، بل إنها شخصيات « طبيعية » صرفة تتمتع بصفات وسمات خاصة ذاتية بحته كهواية الزحام فى الأتوبيسات،أو تبييت الأتر ،أو ترديد إحدى الشخصيات

لجملة معينة طوال الوقت كبصمة شخصية. وكل شخصيات المسرحية يشكلون «تيبات» خاصة متفردة ، من ذلك النوع الذى لا يمكن للواحد منهم إلا أن يعبر عن نفسه فقط كذات متفردة ، ابتداء من الأخ الشرير إلى المثقف الهابط جنسياً وفكرياً إلى الأم الداعرة إلى ابنها الباحث عن رجولته إلى الشقيقة الواهمة إلى المحامى الانتهازى إلى الفلاح الخفيف الدم إلى الخادم العجوز المغلوب على أمره . كل هذه الشخصيات الطبيعية كان لا بد أن تحيطها بيئة تتفق وطبيعتها حتى يمكنها بالتالى أن تعطينا إيماءاتها بشكل يكون أكثر طبيعية وأصدق حياة وأنضجها .. مثلما كان يفعل تشيكوف مثلا مع مثل هذه الشخصيات .

ولكن بير السلم بشكله ومضمونه أحاط جو المسرحية بغلالة من الغموض والتناقض ! . إذ بعد أن كان المتفرج مسترخياً مستمتعاً باستظرافه لـ « طبيعة » هذه الشخصيات التى تتحرك أمامه « بدوافع » طبيعية – أصبح فجأة وبدون سابق تمهيد مطلوباً منه أن يسرح سرحة ميتافيزيقية يحل بها لغز هذا البئر . وإنى لعلى يقين بان المتفرج لم يلق طويل بال إلى هذا الأمر ، فقد فضل ألا يفوت على نفسه فرصة الضحك على هذه المواقف المعتمدة على بعض المفارقات . وأود لو أعلن خشيتى على المؤلف من طغيان المفارقات اللفظية . . إنه فى مسرحيته السادسة يبدو متمسكاً بها تمسكاً يسحب يدى ويضعها على قلبى .. فياويل مسرحنا لو انحدر إلى الاعتماد الكلى على المفارقات اللفظية ، فهى والحق يقال ذات إغراء لا يقاوم والمصيبة أنها تثرى شباك التذاكر أيضاً . وفى بئر السلم شخصيات بكاملها يكاد حوارها يتكون من مجرد مفارقات لفظية ليس إلا ، كشخصية الفلاح محمد أبو فرقلة وشخصية على الشبراوى وزوجته حفيظة وكذلك سامى المثقف وزوجته أيضاً وفى مقدمتهم جميعاً شخصية الأستاذ المقدم . صحيح أن هذه المفارقات اللفظية أشبعت المتفرج ضحكاً وتهليلا وشدت أعصابه شداً جنسياً فى بعض اللحظات . . ولكن عيبها أو خطرها قد زحف على بقية المواقف الجادة فيها وأفقدها أثرها المطلوب . وعلى سبيل المثال لا الحصر : موقف على الشبراوى الحاسم حيث طلب منه الاشتراك فى قتل أخيه ، يتسلل أبو فرقلة ويهمس فى أذنه (عن الوصفة التى دبرها له لتقويته جنسياً) قائلا : نفعت ؟ ! مثل هذه الألفاظ المفاجئة ليست من نوع النكتة التى تنبع من قلب المأساة مثلا ، ولكنها مفرقعات مسرحية مبالغ فيها تطيش بذهن المتفرج عن التركيز فيما هو أهم .

ولقد حفلت المسرحية بكثير من الحشو الذى لا يخدم غرضها الأصلى ، دون ضرورة موضوعية أو حتى فنية . مثلا المشهد الطويل الساخن بين سامى البارد وزوجته الملتهبة ، فى فراشهما ، والذى استحضر فى ذهنى على الفور مشهداً مماثلا بين بريك وزوجته مرجريت فى مسرحية تينسى وليامز « قطة على سطح صفيح ساخن» ، هذا المشهد لم أر له أى ضرورة ! . ثم إن الحوار كثير ويحفل بالـ «بطاقات الشخصية» والعبارات العادية المألوفة. وكنت أفهم أن تكون الشخصيات تجريدية مثلا أو تعبيرية ما دام المؤلف يهدف إلى غرض تجريدى أو فكرة مطلقة ، وإلا – ما دمنا نشاهد حياة واقعية بحتة – فهل يعقل أن تظل الأسرة هذا العمر الطويل، المجهول ، دون أن يدخل أحدهم ليراه ؟ ! أم تراه كان مثلا قطعة حجر ملقاة فى البئر لا مطالب لها على الإطلاق ؟ لذلك فإن لحظة التأكد من وجوده أو عدم وجوده لم تكن مقنعة بالدرجة الكافية . . لأنه كان يكفى والأمر كذلك أن ينفتح الباب ولو عفواً لكى نتحقق من ذلك – هذا إذا سلمنا بهذه المقدمات المتناقضة . إن هذا العنصر فى تقديرى أفقد الموقف

درامية وكان واضح الافتعال . ثم ما قيمة أن يقدم لنا هذه المسرحية أستاذ أو بمعنى أدق شخصية كالتى قدمتها لنا ؟ لقد كنت أحس بأنه مفروض على المتفرج وعلى أحداث المسرحية، اللهم إلا إذا كانت مهمة ملء الزنبرك ليتحرك الممثلون، وظيفة درامية لها ارتباط عضوى بالتركيب الفنى . هذا ولم يكن هناك داع بالمرة لأن يمضى فى السخرية والتريقة بالأساتذة والمثقفين والمترفين وما إلى ذلك من رجالات المجتمع بلا مبرر مفهوم . . أما نكته الاجتماعية فكان من الممكن تضمينها فقرات الحوار مثلما حدث .

ومن الملاحظ أن احتكاك المؤلف بالسينما قد عيشه فى « مود » سينمائى أثناء كتابته لهذه المسرحية . . فجاءت المشاهد سينمائية أكثر منها مسرحية ، حتى فى تتابعها واضطرادها . ولقد ساهم المخرج سعد أردش فى إضفاء لون من الإغراب على جو المسرحية ، كتشكيله للديكور مثلا ، ورسمه للحركة المسرحية : فقد كان المحامى مثلا أثناء احتدام النقاش بينه وبين فريدة يصعد السلم ويكلمها من فوق ليعطى بذلك الإيحاء بأنهم يدوسون ذكرى هذا الأب وأشلاءه . وكنت أرى أن من الأفضل عدم استعمال الأسلوب التعبيرى فى الإخراج ما دام النص أصلا ليس تعبيرياً . إلا أننى رغم ذلك لا أملك إلا أن أقول كلمة التقدير لهذا المجهود الرائع الذى قدمه سعد الدين وهبه وسعد أردش . وتوفيق وسميحه وأمينه والبارودى ونور الدين وناهد والجزيرى وأبو زهره ورجاء وعنانى ، وكذلك رجال الإضاءة فى هذا العمل الطيب .

خيرى شلبى

محمد الفيتورى .. والصيحة الإفريقية

إضافة جديدة لحصاد الشعر الحديث . . نلتقى بها فى الديوان الثالث للشاعر محمد الفيتورى « اذكرينى يا أفريقيا » . . . وإذا كان الفيتورى فى ديوانه الأول « أغانى أفريقيا » الذى صدر منذ سنوات عشر . . يختنق بالعزلة . . وينطوى فى ضياعه وصمته الذاتى . . ثم تأخذ روحه تشف . . ورؤيته تتسع وتمتد فى ديوانه الثانى « عاشق من أفريقيا » حين ينتقل من حزنه الخاص إلى أحزان شعب يتمزق ويعانى ويلات الضياع والقلق . . فانه فى ديوانه الجديد يزلزل ما بين نفسه وبين الشعر فى ثورة خلاقة وإحساس عميق بالحياة :

وددت لو قبلت تلك الجبهة السمراء
فهى سحابة ترش الأرض بالنماء
وهى حمامة بيضاء . .
طارت ألف ميل
وهى الوصية التى أوصى بها
جيل النبيين لهذا الجيل . .

إن جبهة أفريقيا تغيرت لدى شاعرنا بصورة جديدة أيضاً . . فلم تعد أفريقيا هذا الركام الأسود . . أو التى تصدر قوافل الرقيق والتى تشكو الضياع واليأس والخضوع والذلة . . وتتمزق على جدران السجن الطاغية . . وإنما أصبحت حمامة بيضاء تهفو بالسلام وبالفرح الكبير . . والفيتورى بذلك إنما يعى محور الأشياء . إنه يغذى قلبه وفكره من مآثر ماضى وطنه . . وأمجاد حاضره . . ثم هو يضيف إليهما أبعاد المستقبل فى رؤيا واضحة . . ونبرة واعية بأضداد عصره وتاريخه :

زماننا ضاع . . وضاعت البحار
وضاعت الأصداف فى المحار
والذين قدموا من بعدنا
سيصبحون مثلنا
. . . .
ما لم يغيروا الزمن
ما لم يمزقوا القلاع

وليس من شك أن هذا الموقف من العالم الذى انتهى إليه أخيراً شاعرنا الفيتورى ليكاد يلقى الضوء الواضح على نظرته الجديدة إزاء الأشياء . . فقد رأيناه فى أكثر من موضع فى الديوان يعالج المفاهيم العصرية . . بايحاءات جديدة ذات رؤى وظلال جديدة . . وكأنه بذلك يحاول خلق ميلاد جديد للحياة . . وبث الروح فى الحزن والغربة والضياع ليحيلها إلى سرور . . ومعرفة . . واهتداء . .

ففى قصيدته « الغريب » يقول :

الناس يولدون أغراباً
وحين تلتقى الغربة بالغربة فى طريق
يولد طفل الحب والمعرفة
أجمل منه لم تشاهد قط عينان
لأن أطفال الحياة حين يولدون
يخضوضرون لحظة
وينضجون ثم يسقطون
فى قبضة العاصفة
لكن طفل المعرفة . . .
يخضر أشجاراً على طول الطريق

إننا نحس فى هذه القصيدة ايقاعات جديدة حقاً . . فلقد نجح الشاعر تماماً فى عقد المقارنة . . فأبدع فى علاج هذا المفهوم العصرى وأضفى خلقاً جديداً واضح المعالم على ميلاد المعرفة . . ومثل ذلك أيضاً فى قصيدته « عن الشعر والكلمات الميتة » فالشاعر فيها لم يعد يعترف أبداً بموت الكلمة وسط ضجيج الحياة . . وإنه ليتساءل فى دهشة :

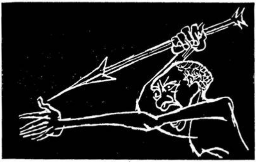
ماذا يبقى للناس
لو ماتت كلمات الشعراء

فالكلمة لدى الشاعر هى كل ما يملك . . وهى خير ما يمتلك . . ولكنها مع ذلك يجب ألا تكون غاية فى حد ذاتها . . فهى مفاتيح لعوالم أرحب وأبعد . . يطل الشاعر عليها . . . ويعايشها . . وينمى مشاعره تحت سمائها . وبقدر ما تكون قيمة الكلمة ورونقها وإثارتها بقدر ما يكون عالمها وسماؤها . ولذا نجد الشاعر ينادى بسمو الكلمة . إننا ونحن نلتقى بعديد من تلك اللقطات عبر الديوان إنما نستشعر هذا البون الشاسع فى عمق التجربة، والذى يختلف تماماً عما أحسسناه من قبل فى ديوانى الشاعر السابقين . . إننا نؤكد للشاعر هنا اعترافه الذى صدر به ديوانه « أعتقد أن الشعر يولد فى الصمت . . ويموت بالصمت . . يتنفس فى الجماعة . . ويختنق بالعزلة » ، بل ونبارك له أيضاً قوله : « وفى السنوات الأخيرة . . كان لا بد لى من زلزال . . يحدث شرخاً عميقاً فى الجدار الذى انتصب . . ما بين نفسى وبين الشعر . . ووقع الزلزال » إنه الزلزال الذى عبر به الشاعر جدران سجن « جميلة » فى الجزائر ليقول لها :

أنت هنا حمامة تحجل
فى قدميها السلاسل
. . . .
لا تطرقى رأسك يا جميلة
لا تخفضى جبهتك النبيلة

وهو أيضاً تلك السخرية التى ألقى بها على رأسى الألم فى قصيدته «البنفسجات الثلاث »

بداية الرواية الألم . .
خاتمة الرواية الألم



أكذوبة هى الرواية
أكذوبة هو الألم

وأستطيع أن أقف مطمئناً مع أكثر من لفتة ذكية . . وإيقاع صادق يضرب بأجنحته فى أعماق تجربة الشاعر . . . وتكثيف واع متميز لظلال رؤى إنسانية لقضايا العصر . . أما قوالبه الشعرية فهى متنوعة فى الديوان . . فطوراً نجدها قوالب قصصية تضفى على القصيدة تماسكاً عضوياً متكاملا . . ولعل أروع مثل لذلك قصيدتاه « البحار العجوز » و « مقتل السلطان تاج الدين » وطوراً آخر نجده يخرج قالبه بالحس المرهف فنستشعر معه درجات متفاوتة من المشاعر الإنسانية الخفية بالتفاؤل والأسى . . وبالرضا . . والحماسة . . ولعل قصائده « رسالة إلى الخرطوم » و « أغنية حول الشمس » و « الغريب » و « استانلى فيل » أمثلة واضحة لهذا المتناول . . أما أخذه بالرمزية فقد يقرب به إلى حافة الغموض فى القليل من المواقف . . ولكن الشاعر فى البقية الكثيرة الزاخر بها الديوان ينجو من هذا الانزلاق ، حيث سرعان ما يتنهد خلال سباقه ليشرف على رحابة العالم مؤمناً بأنه إذا كان من حق الشاعر أن يستعمل ما يشاء من أدوات التعبير عن تجاربه . . فان من حق القارئ أيضاً أن يتلمس خطا تلك التجارب دونما ضباب كثير يحول بينه وبين الرسو على أرضها . . بل ومعايشتها . .

وأخيراً . . فالديوان – بحق – يعد إضافة جديدة لحصاد شعرنا الحديث . . زلزل فيه الفيتورى عشقه لأفريقيا . . فأضفى عليه وعياً نضالياً جديداً .

احمد سويلم

زائر الصباح ..
وأزمة القصة القصيرة

هل عندنا حقاً ما يسمى بأزمة القصة القصيرة ؟

إن الإجابة على هذا السؤال تتطلب منا بالضرورة أن نتجه أول ما نتجه إلى البحث وراء أزمة الواقعية فى الأدب بشكل عام ، والقصة بوجه خاص . فلقد حمل كتاب الواقعية لواء القصة القصيرة زمناً طويلا حتى ارتبط هذا الفن بالأسلوب الواقعى ، والواقعى الاشتراكى فى التعبير . بل إننا لنلاحظ أن الثورة على الواقعية كأسلوب فى التعبير تبدو آثارها السريعة فى البحث عن أساليب جديدة لكتابة القصة القصيرة . . ولهذا يمكننا إن نقول إن مشكلة كتاب القصة القصيرة تتلخص فيما نستطيع أن نطلق عليه « أزمة البحث عن أسلوب » .

وأمامنا مثال على ذلك كاتبنا الشاب فاروق منيب ، لقد تبلورت هذه الأزمة عند فاروق منيب أكثر منها عند أى كاتب آخر من كتاب القصة القصيرة ، فإذا كانت مجموعته القصصية الأولى « الديك الأحمر » تمثل الأسلوب الواقعى ، فإن مجموعته الثانية « زائر الصباح » تعد خروجاً على هذا الأسلوب . .

ويتبدى الأسلوب الواقعى واضحاً عند كاتبنا وخروجه على هذا الأسلوب فى نفس الوقت ، من خلال تصويره لشخصية البطل وتحديده لأبعاد هذه الشخصية . .

فالبطل فى مجموعة « الديك الأحمر » يمثل نموذجاً أو نمطاً .. الفلاح مثلا يمكن أن يرمز لآلاف ، بل لملايين الفلاحين فى مصر ، والموظف الصغير يمكن أن

يرمز لفئة صغار الموظفين فى الحكومة، بل وأن يمثل أيضاً طبقة البورجوازية الصغيرة بكل ماتعانيه من عقد ومتناقضات، وكذلك العامل وغيره من الشخصيات . إن فاروق منيب حسب مواصفات الأسلوب الواقعى يهتم بتحديد الأبعاد الخارجية لشخصية البطل . . وقد يتمادى الكاتب فى تمثل الواقعية فتستحيل الشخصيات على يديه إلى أنماط يصلح كل منها لأن يكون ممثلا لطبقة أو فئة معينة معبراً عنها وناطقاً بلسانها ، بل إننا فى النهاية نرى كل هذه الأنماط وكأنها عدة صور أخذت من زوايا مختلفة لنمط واحد ألا وهو الإنسان كما يتصوره الكاتب الواقعى . . ويبعث الكاتب من روحه فى هذا الإنسان فيهب مناضلا متفائلا مستمداً تفاؤله من وجهات نظر الكاتب الاجتماعية . . .

هذا البطل المناضل المتفائل يكاد يختفى من مجموعة فاروق منيب الثانية « زائر الصباح » ، إن الكاتب هنا يقدم لنا بطله الجديد وهو فى حالة مختلفة تماماً، وهو يتأمل تأملا فلسفياً حزيناً . . أى أننا نرى البطل هذه المرة من الداخل لا من الخارج . . نراه وهو ينظر داخل نفسه ثم يعيد النظر فيما حواليه من أوضاع وعلاقات اجتماعية زائفة . . ربما بدت لنا هذه الصورة ساكنة تماماً . . إلا أن السكون فى ظاهرها فقط . . لكن أعماقها تموج بالحركة . . وهذه الحركة تكمن فى عملية التأمل ذاتها . . التأمل الذى يجعل البطل يعيد تقييم وجوده كله ،أو كما يقول بطل قصة هروب « كان يحفظ جملة هامة لا يذكر قائلها . . أنا أفكر إذن أنا موجود . . ومن يوم أن قبع فى المخزن وهو يمتنع عن التفكير . . إذن لا وجود له . . إنه يستيقظ الآن بعد عشرين عاماً ليفكر . . ولكن فى أى شىء . . فى الخلاص من قبوه المظلم فى المخزن » .

لقد ألقى البطل الجديد إذن قناع التفاؤل ، واتخذ له من الحزن والتأمل رفيقين . . وهو حزن مشوب بالملل والسأم ، مبعثه الرغبة فى الابداع عن طريق البحث عن الذات . . إنه البطل ذو الأحزان الصغيرة «حزنه العميق يتفتت فى داخله إلى أحزان صغيرة ، قنوطه الصلد يتكسر فى نهيرات منسابه ، الأمواج تدفع مركبه المضطرب الضعيف، بصره يمتد عبر الأفق باحثاً عن شاطئ آمن يستريح فيه » .

هذا الحزن هو طابع هذه المجموعة . ولكل واحد من أبطالها أحزانه الخاصة ، فدرس التاريخ حزين سئمت روحه التكرار وضاق بالدفاع عن عصر إسماعيل،وهو يحن إلى وقفة عرابى المشهورة فى وجه الخديوى ، ويستمد منها القوة والعزم وهو يواجه الناظر فى قصة « خيال » . والصحفى حزين وهو يواجه النماذج الزائفة ، ويشتاق إلى قريته حيث تنبع الأصالة من حياة الفلاحين البسيطة الصادقة ، وعلاقاتهم الاجتماعية القائمة على الحب ، وموظف الأرشيف حزين يخنقه الملل والركود ويشتاق إلى تغيير عالمه فلا يجد مهرباً سوى الحلم . . هذه الأحزان الصغيرة يمكن تركيزها فى نوع واحد من الحزن . . إنه حزن مبعثه الشعور بالغربة ، شعور من يرى نفسه مختلفاً عن عالمه ، وحيداً بين الآخرين . . حزن الأصالة وهى تجد نفسها محاطة بالزيف من كل جانب . حزن الفن وهو يزود عن نفسه الركود والملل . إنه حزن يستمده البطل من طبيعة الكاتب نفسه . . تلك الطبيعة التى تنفر من كل ما هو زائف ، وتبحث عن الأصالة فى منابعها الفطرية . . فى القرية المصرية .

إن أبطال مجموعة « زائر الصباح » يختلفون عن أبطال القصص الغربى الحديث . . إنهم أبطال لم يلقوا السلاح بعد . . وقد يلجئون إلى الحرب . . . ولكنهم لا يجدون لهم ملاذاً سوى داخل

نفوسهم . . أنهم يهربون من عالمهم الخارجى إلى عالمهم الداخلى ، وبالحلم يهربون من الوعى إلى اللاوعى . . وربما كانوا بطبيعتهم أبطالا هاربين ، ففى هذه المجموعة يتكرر نموذج المسافر والهارب تكراراً ملحوظاً .

فهناك الهارب إلى البستان ، والهارب بأحزانه ليتحدث بها الأطياف كطيف الشاعر ناظم حكمت فى قصة « زائر الصباح » ، وكطيف الصديق الذى مات وهو يصارع مرضاً غريباً فى قصة « أحزان » . وكجزء من ثورة الكاتب على الواقعية لا نعرف لكثير من الأبطال سماء معينة . . . فالتصوير النفسى للشخصيات قد سما بها عن الطابع المحلى الذى كانت تتسم به مجموعته السابقة « الديك الأحمر » ، ولهذا لم يعد ممكناً فى الواقع أن نطلق عليها أسماء بالذات . . فالشخصيات فى معظمها تتحدث عن معانى مجردة وجدت فى الشعر سبيلها إلى التعبير . وكانت لغة المؤلف صافية عذبة حتى جاء الحوار أقرب ما يكون إلى المناجاة . . مناجاة الشخصية لذاتها أو لغيرها من الشخصيات . ولعل المؤلف حينما أجرى الحوار بين شخوصه لم يكن يهدف من ورائه إلى تطوير الحدث . . فالمجموعة فى معظمها لا تقدم حدثاً تريد به أن يتطور حتى يصل إلى ذروته . . وبقدر ما كان الكاتب موفقاً فى استخدام الفصحى ،كان يخالفه التوفيق فى استخدام العامية أحياناً فى الحوار ،وأمامنا مثال من قصة «هروب» :

« رأى زوجته كأنها عروس فى سن العشرين تنادى عليه بدلال وحنان . . فى صوتها هدوء وسكينة ومودة . . دعته لنزهة فلبى نداءها . . خرجا معاً بين صفين من الأشجار العالية . . شربا من مياه أحد الأنهار العذبة . . سمعا شقشقة العصافير وهدهدة ايمام المرفرف . ألبسها عقداً من الذهب المرصع بالماس . . سرت به وقبلته فى جبهته . . قال لها وذراعه تطوق خصرها :

— عايزه حاجة ثانية يا سكينة ؟

— ربنا يخليك . .

ولنقارن بين هذا الانتقال المفاجىء من الحلم إلى الواقع عن طريق الهبوط من الفصحى الشاعرة إلى العامية الساذجة ، وبين هذا الحوار الذى يدور بين الفلاحين وبين الصحفى الذى تحول من فرط زيف مشاعره إلى تمثال وذلك فى قصة « الإنسان والتمثال » .

— هل تصلكم الجرائد؟

— لا

— ألا تسمعون الإذاعة ؟

— قليل جداً .

— يجب أن تفتحوا نوافذكم للحياة .

— نوافذنا مفتوحة لكن قلوبنا مغلقة

— لم ؟

— لأنكم لا تبحثون إلا عن مصالحكم

— وما الذى يتعبكم ؟

— الشوك يدمى أقدامنا ، ومجارى مدينتكم تلوث مياه نهرنا العذب . .

— اكتبوا الشكاوى

— منذ خلقنا الله ونحن نكتب الشكاوى . . .

لقد حقق الأسلوب الشعرى للكاتب القدرة على المزج بين الحلم والواقع ، وإذابة الحدود بين الزمان والمكان ، واستخدام الاسترجاع والحدس فى الكشف عن الواقع النفسى للشخصيات، ولكننا لا ندرى لأى سبب سمح الكاتب لنفسه أن يضمن هذه المجموعة — التى تعد ثورة على الواقعية — بعضاً من قصصه التى تمثل اتجاهه القديم ، مثل قصتى « الجرح » و « صندل جديد » . . وكم كنا نخشى أن تفسد فلول الواقعية الطابع الشعرى الجميل الذى تتسم به أفراد هذه المجموعة من القصة القصيرة .

نجلاء حامد